





Heinrich von Stein.

VORLESUNGEN

ÜBER

AESTHETIK

VON

K. HEINRICH VON STEIN.

NACH VORHANDENEN AUFZEICHNUNGEN BEARBEITET.

MIT H. v. STEINS BILDNIS.

«Der Mensch ist die Seele der Dinge.»



STUTTGART 1897.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG

NACHFOLGER.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Heinrich von Stein hat an der Berliner Universität zweimal, in den Sommersemestern 1885 und 1886, über Aesthetik gelesen. Der Wiederholung im Sommer 1887 setzte die Krankheit, von der er nicht mehr genesen sollte, ein vorzeitiges Ende.

Die Aesthetik stand für Heinrich von Stein im Mittelpunkte seines wissenschaftlichen Denkens, sie war ihm mehr als eine philosophische Einzeldisziplin neben anderen. Er war von der Ueberzeugung durchdrungen, dass es sich hier um das eigentlich Menschliche im Menschen, um das menschliche Gemüt handle, und dass dieses der oberste Richter über Sinn und Wert alles Wirklichen sei.

Unter den Freunden Heinrichs von Stein wurde es daher schon bei seinem Tode als Pflicht empfunden, dafür zu sorgen, dass der Inhalt jener Vorlesungen für das geistige Leben der Gegenwart nicht verloren ginge. Durch widrige Umstände hat sich die Erfüllung dieses Vorhabens bis jetzt verzögert. Auch erwies sich, bei der unzureichenden Beschaffenheit des zur Verfügung stehenden Materials, eine auch nur annähernd vollständige Wiedergabe der Vorlesungen als unausführbar.

Heinrich von Stein pflegte, wie seine Dichtungen, so auch seine Vorlesungen fast völlig im Kopf auszugestalten; für das Festhalten genügten ihm, außer der Disposition, einzelne Merkworte nebst den erforderlichen sachlichen und historischen

Daten, zwischen denen sich ab und zu kurze Sätze oder Fragestellungen eingestreut finden; nur wenige Male hat er, in der Regel wohl gleich nach der Vorlesung, eine Gedankenreihe im Zusammenhange niedergeschrieben.

Die vorhandenen Aufzeichnungen sind in Heften enthalten, die aus lose ineinander gelegten halben Bogen bestehen. Die ersten vier dieser Hefte, mit I bis IV bezeichnet, rühren aus dem Jahre 1885 her; ihr Inhalt ist 1886 vielfach durch Zusätze und Einlagen ergänzt worden. In dieser vervollständigten Form umfasst Heft I auf 48 Seiten die jetzigen §§ 21—53, Heft II auf 24 Seiten die jetzigen §§ 54—62, Heft III auf 49 Seiten die §§ 1—20 nebst den §§ 63—66 in der Fassung von 1886, endlich Heft IV auf 6 Seiten die §§ 63—66 in der Fassung von 1885. Hierzu kommt noch ein Heft aus dem Jahre 1887, bezeichnet „Einleitung", mit den Dispositionen zu § 1—7 auf 17 Seiten, und ein zweites Heft aus demselben Jahre, bezeichnet „Die italienische Renaissance", mit den §§ 21—32 (die damals auf § 1—7 unmittelbar folgten) auf 18 Seiten. Für § 57 lag endlich noch ein Heft vor, mit „Sommer 1887" bezeichnet und erst 7 Seiten umfassend; es war für die unvollendet gebliebenen (wöchentlich einstündigen) Vorlesungen über Leben und Werke Richard Wagners bestimmt.

Außerdem wurde das Heft eines Zuhörers benutzt, das eine direkte Nachschrift der Vorlesungen von 1886, allerdings in abgekürzter Fassung, oft nur in Stichworten oder unvollständigen Sätzen, aber doch in engem Anschlusse an die Worte des Vortragenden enthält.

Auf grund des bezeichneten Materials ist von Dr. F. Poske in Berlin, der bereits bei der Zusammenstellung des Nachlassbandes (Breitkopf & Härtel, 1888) mitgewirkt hat, in Gemeinschaft mit R. Huber, dem eben erwähnten Zuhörer und Schüler Steins, die vorliegende Bearbeitung ausgeführt worden.

Die Herausgeber haben versucht, den Gedankengang innerhalb jedes Paragraphen, wenigstens für den systematischen Teil (§ 1—20), in möglichster Treue gegen das Manuskript des Verfassers herzustellen. Sie haben aber, wo dies unausführbar

war, lieber den Zusammenhang lückenhaft lassen, als den ursprünglichen Plan durch willkürliche Zusätze entstellen wollen. Vieles musste wegfallen, wenn eine Deutung und Einfügung nicht gelang. Auch war es nicht zu vermeiden, dass in manchen Abschnitten Nebensächliches breitere Ausführung erfuhr, während es für die Hauptsache an authentischem Material fehlte. Einzelne zusammenhängende Stellen, die dem Manuskript entnommen wurden, sind durch « » kenntlich gemacht. Wo, wie meistens, nur einzelne Worte oder nur Teile von Sätzen als Stützpunkte für den Text benutzt werden konnten, oder wo die ursprüngliche Fassung aus redaktionellen Gründen eine Umformung erfahren hat, ist eine solche Kennzeichnung in der Regel unterlassen. Aber auch in diesen Teilen des Textes sind alle charakteristischen Ausdrücke und Wendungen den vorhandenen Aufzeichnungen entnommen. Die Ueberschriften der Paragraphen rühren sämtlich (außer bei § 61) von Heinrich von Stein her und sind in der letzten Fassung des Manuskripts gegeben worden.

In dem historischen Teil (§ 21—62) musste der Versuch einer zusammenhängenden Darstellung aufgegeben werden; das sachliche Material blieb großenteils weg, nur die Hauptgedanken sind in kürzeren Abschnitten aphorismenartig aneinander gereiht. Zu § 40—53 findet man genauere Ausführungen in Steins „Entstehung der neueren Aesthetik" (J. G. Cotta 1886).

Die Anordnung des Stoffes weicht von der in den Vorlesungen selbst befolgten ab; der Grund dafür liegt in der eben angegebenen Beschaffenheit des historischen Teils. Heinrich von Stein hat im Jahre 1885 die nachstehende Reihenfolge beobachtet: § 21—62 (historischer Teil), § 1—20 (systematischer Teil), § 63—66 (Anwendungen). Im Jahre 1887 änderte er diesen Plan, indem er § 1—7 als Einleitung vorausschickte und dann erst den historischen Teil folgen ließ.

Auf welche Schriftsteller sich Heinrich von Stein namentlich auch bei seinen historischen Darlegungen stützte, wird dem Kundigen leicht erkennbar sein. Es sei nur erwähnt, dass Stein beim Beginn des systematischen Teils (nach Manuskript Heft III) den Zuhörern folgende Werke namhaft gemacht

hat: Fechner, Vorschule der Aesthetik; Vischer, Aesthetik als Lehre vom Schönen; Semper, Die vier Elemente der Baukunst; Semper, Der Stil; Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen.

Das beigegebene Bild Heinrichs von Stein ist nach dem Gipsabguss eines Bronzereliefs hergestellt, das von dem Bildhauer Ernst Waegener im Jahre 1887 unter Benutzung der Totenmaske angefertigt wurde. Das Original befindet sich am Grabdenkmal auf dem Invalidenkirchhof in Berlin.

Inhalt.

4. Abschnitt. **Die Kunst.**

4. Abschnitt. **Die spanische Dichtung.**

5. Abschnitt. **Shakespeare.**

6. Abschnitt. **Der französische Klassizismus.**

7. Abschnitt. **Die Richtung auf das Natürliche.** (Grundstimmung des XVIII. Jahrhunderts.)

8. Abschnitt. **Weiterbildung der Aesthetik unter Mitwirkung der Deutschen.** Seite

III. Anwendungen.

Einleitung.

Ist Aesthetik als Wissenschaft möglich?

Aesthetik bedeutet «Lehre vom Gefühl». Man hat das Wesen der Aesthetik nur unvollständig erfasst, wenn man sie als Lehre vom Schönen definiert und durch halblogische Schematisierungen oder durch Deduktionen aus einem metaphysischen System zu erschöpfen meint.

Die Aufgabe der Aesthetik ist eine Kühnheit. Man muss gleichsam das Senkblei von der Oberfläche in die Tiefe hinablassen. Denn es handelt sich um das innere Menschenwesen. Der einzelne Mensch aber kennt seine eigene Tiefe nicht, mit Ueberraschung wird er sie oft gewahr, wenn sie sich als unerwarteter Entschluss ihm kund giebt. Sie ist eigenartig, unmitteilbar.

Es erhebt sich daher die Frage: Giebt es überhaupt eine Zusammengehörigkeit der Menschen in bezug auf das Innere? Sind wir nicht in unseren Gefühlen, ebenso wie in unseren Launen, individuell verschieden? Wie können wir auch nur gewiss sein, ob wir alle bei demselben Worte genau dasselbe empfinden? Kann man hier von Gesetzen sprechen? Ist eine Wissenschaft hierüber denkbar?

Dem entgegen ist zu behaupten: Es giebt «grosse Kundgebungen des Gefühls», die dennoch eine Aesthetik möglich machen. Dies sind die Kunstwerke. In ihnen erscheint das Gefühl «aus dem Bereich des nur Individuellen und Momentanen herausgehoben». Was die Worte für die Logik, das sind die Kunstwerke für die Aesthetik; wie ohne Worte keine Logik möglich, so ohne Kunstwerke keine Lehre vom Gefühl. Die Kunstwerke sind prägnante Fälle, an denen die Thatsachen

des menschlichen Innern für die Aesthetik fassbar werden, ähnlich wie die Naturelemente im Experiment für die Physik. Immer ist vom Kunstwerk auszugehen, wenn man zu ästhetischem Verständnis gelangen will. Die Aesthetik löst das Kunstwerk in ästhetische Data auf, sie handelt daher nicht «vom Schönen und der Kunst», sondern vielmehr «vom Schönen aus der Kunst». Sie «wird zur Wissenschaft vom Gefühl dadurch, dass sie Lehre von den Kunstwerken ist» [1]).

Der Induktion aus den historisch gegebenen Aeusserungen des künstlerischen Empfindens tritt eine psychologische Deduktion aus den Thatsachen unserer inneren Erfahrung zur Seite. Demgemäss zerlegen wir die Aesthetik in einen historischen und einen systematischen Teil. Die Darstellung kann mit dem einen oder mit dem anderen beginnen. Doch ist der historische Teil nicht bloss Einleitung oder Anhang, sondern gehört zu dem Ganzen der Aesthetik selbst.

---

[1]) „Aesthetik hat die Aufgabe, das volle Verständnis des Kunstwerks zu vermitteln. Sie soll den Gehalt der genialen Anschauung des Künstlers in seinen Beziehungen zu dem ganzen geistigen Bereich erkennen lassen.“ Entst. d. n. Aesth., Vorwort.

I.

Systematischer Teil.

1. Abschnitt. **Elementare Grundbegriffe.**

§ 1. *«Der Eindruck kommt zu stande durch innere Thätigkeit.»*

Wenn Licht in das Auge fällt, so ist damit allein noch kein Eindruck gegeben. Dieser besteht vielmehr in einer Funktion des Organs, das von dem Lichte getroffen wird. Der Sehnerv befindet sich in beständiger innerer Erregung, auch bei Ausschluss alles äusseren Lichtes kann noch die Empfindung eines Lichtschimmers vorhanden sein. Auch ist das Spezifische des Eindrucks durch die spezifische Natur des aufnehmenden Nerven bedingt. Fiele der Reiz, der jetzt das Auge trifft, auf einen anderen Nerv, so hätte er etwa Wärmeempfindung zur Folge. Licht ist demnach im Auge, ist Thätigkeit des Sehnerven. Also ist bereits «die blosse Empfänglichkeit eine Thätigkeit», eine Lebensäusserung der aufnehmenden Seele.

Die Thätigkeit des Organs verbirgt sich im Eindruck, aber sie ist immer da, als das was diesen ermöglicht. Sie muss sogar eine gewisse Stärke haben, sonst bleibt der Eindruck „unter der Schwelle". (Schwerhörige hören am besten, wenn die Thätigkeit in ihnen durch ein starkes Getöse, z. B. Glockenläuten oder Trommeln, angeregt ist[1].)

---

[1]) Vgl.: Jean Paul, Titan, Anm. zum 29. Zykel.

Aus dem Eindruck von Licht wird der Eindruck eines Gegenstandes, wenn die Aufmerksamkeit sondernd und verbindend hinzutritt. Auch «die Aufmerksamkeit ist eine innere Thätigkeit», sie ist ein höherer Grad desselben Spontanen, das auch im elementaren Eindruck schon enthalten ist. Sie wird durch Uebung vervollkommnet. Das Kind, der operierte Blinde sehen nicht so wie wir, der Laie nicht so wie der Maler. Aus der Uebung, also auch aus Spontanem, geht verfestete Aufmerksamkeit, mit schnellerer Empfänglichkeit verbunden, hervor.

Unsere Eindrücke verarbeiten wir in der Regel weiter, indem wir sie für praktische Zwecke, etwa zur Orientierung in der Aussenwelt, verwenden. Es giebt aber auch eine Art, beim Eindruck als blosser Empfindung zu verweilen, statt ihn mit anderen zu Wahrnehmungsurteilen zu kombinieren. Es kann der blosse Anblick überwiegen, wir können den Baum nicht gerade als Baum, sondern als Grünes, Rundes, das Haus nicht als Wohnstätte des Menschen, sondern als Linie und Form betrachten, wir können die Lichtfülle eines Frühlingstages auf uns wirken lassen, ohne uns Ziel und Richtung unseres Weges zu vergegenwärtigen. «Dieses Verweilen beim Eindruck als solchem» ist die psychologische Grundthatsache, «ist das Element des Aesthetischen».

(Aus dem Thätigkeitscharakter des Eindrucks ergeben sich für das Wesen der ästhetischen Empfänglichkeit schon hier zwei wichtige Folgerungen: 1. Unser Verhalten dem Gesehenen, dem Kunstwerk gegenüber muss selbst produktiv sein. 2. Alles Aufnehmen in ästhetischer Beziehung ist «als leiser Abklang der künstlerisch produktiven Thätigkeit zu verstehen».)

§ 2. *«In der Fülle dieser Thätigkeit besteht das Aesthetische eines Eindrucks.»*

Jede normale Thätigkeit, auch die einfachste wie das Atemholen, ist, wenn sie ungehemmt verläuft, von Wohlgefühl begleitet. So auch jene Thätigkeit, die wir als Element des Aesthetischen erkannten, und die sich im Gegenstandseindruck der Regel nach verbirgt.

Das Aesthetische eines Eindrucks besteht darin, dass jene innere Thätigkeit in ihrer ganzen Fülle erregt wird und hohes Wohlgefühl weckend ins Bewusstsein tritt. Das Aesthetische selbst ist die normale Aeusserung unsres inneren Lebens, die eine Mitbewegung in der Tiefe des geistigen Bereichs in sich schliesst; die ästhetische Funktion verhält sich zu den anderen geistigen Thätigkeiten, wie das Aufwogen aus dem Innern einer flüssigen Kugel zur blossen Kräuselung ihrer Oberfläche.

Verstärkung des Eindrucks durch äussere Mittel wirkt hiernach ästhetisch und wird daher in der Kunst verwendet. Ein Beispiel aus dem elementarsten Kunstbereich liefert der Schmuck. Nicht ob der Kranz aus Blumen oder Perlen besteht, ist das Bedeutsame, sondern die Thatsache, dass ein zusammengefügter Ring gleichartiger Gebilde dazu dient, auf das Umkränzte, das Haupt, hinzuweisen. So ist auch die Krone ein Mal, das die Stirn bezeichnet und hervorhebt.

Auch im körperlichen Schmerz haben wir es mit einem verstärkten Eindruck zu thun. Freilich scheint, auf den ersten Blick, «was den Schmerz zur Pein macht, eine Hemmung des Lebensgefühls» zu sein, es scheint also das Gegenteil des Aesthetischen stattzufinden. Sehen wir aber genauer zu. Ein Stäubchen in der Luftröhre bedroht unser Leben; der entstehende Schmerz ist, als Hustenreiz wirkend, auf die Beseitigung der Störung gerichtet. Wird das Ziel nicht erreicht, so steigert sich der Schmerz, der ganze Organismus wird zur Gegenwehr aufgerufen. Der Schmerz beruht also doch immer auf einem Andringen von Lebensthätigkeit gegen Hemmungen; «wo keine Thätigkeit, da kein Schmerz». Das «Andringen von Lebensthätigkeit» ist dem Schmerz mit dem Aesthetischen gemeinsam. «Darauf beruht es, dass der Schmerz ein würdiger Gegenstand der Kunst ist.»

Im Traum finden wir jene innere Thätigkeit wieder, die wir als Verweilen beim Eindruck bezeichneten und als das Element des Aesthetischen erkannten. Der Traum ist «ein Vorstellungsspiel ohne Leitung der orientierenden Aufmerksamkeit». Fechner definiert ihn als eine Erfüllung des Bewusstseins durch Empfänglichkeit ohne spontane Richtung. Offenbar liegt hierin eine starke Analogie mit dem ästhetischen Zustand.

Auch im Wachen kann, dem Willen zum Trotz, das Orientierungsbedürfnis, das Verstandesinteresse, einer völligen Hingabe an den Eindruck Platz machen. Während dies aber im Schlaf mehr negativ, durch Aufhören der Aktivität des Körpers, zu stande kommt, so giebt dagegen im Wachen «das Eintreten der Hingerissenheit eine grosse Stärke des Eindrucks kund», die den Willen gleichsam übertönt, es findet also eine sehr starke innere Thätigkeit statt.

«Die ästhetische Hingenommenheit ist eine höchste Kraftbethätigung unseres inneren Lebens.» «In einem grossen Eindruck klingt die Unendlichkeit unseres inneren Vermögens an,» rein als Gefühl, «ohne dass sie noch als Mühe und Arbeit an Hinderungen sich zu bewähren hätte». «Wir fühlen uns ganz uns selbst, wenn wir uns in einem Eindruck zu verlieren scheinen, wir besitzen uns nie so völlig», wie in solchem Augenblick. Auch vermögen wir mit vollster Aufmerksamkeit den Zustand festzuhalten, uns in ihn zu versenken. Dieses Hinzutreten des vollbewusst Spontanen in der Form geistiger Arbeit unterscheidet die ästhetische Hingerissenheit gleichfalls vom Traume.

Hier erschliesst sich uns bereits die «aktive Bedeutung des Empfindens» im ästhetischen Sinne. „Ich sehe“ bezeichnet einen Eindruck. „Ich sehe so, dass ich nichts thue als sehen“ bezeichnet einen ästhetischen Eindruck. „Ich schaue, ich bin ganz Schauen“ bezeichnet den Zustand des völligen Hingegebenseins, mit dem der Begriff des ‚Schönen‘ aufs engste verknüpft ist [1]).

§ 3. *«Die gegenseitige Steigerung der Eindrücke weist auf eine solche aufnehmende innere Thätigkeit.»*

Zwei konsonante Töne erwecken, zusammen erklingend, ein ungleich stärkeres Wohlgefallen, als wenn sie einzeln nach-

---

[1]) „Schön ist mit Schauen sprachverwandt. Es bezeichnet ein Aufgehen im Schauen, ein Hingegebensein an Anschauung. Ein Gegenstand heisst schön, wenn er uns diese Hingabe an die Anschauung abgewinnt. Tausendfach verschiedene Gegenstände können diese Wirkung ausüben, unter tausendfach verschiedenen Umständen — je nach der Persönlichkeit, auf die eingewirkt wird, je nach dem Augenblick, in welchem der Eindruck erfolgt; der gemeinsame Kern des Begriffes ist ein subjektiver Zustand.“ E. d. n. Ae. S. 97.

einander angeschlagen werden. Zwei Accorde bringen, wenn sie unmittelbar aufeinander folgen, einen Eindruck hervor, der die Wirkung des einen um mehr als die Wirkung des anderen übertrifft. Die addierten Eindrücke der einzelnen Gesangstöne, aus denen die Melodie, oder der Instrumente, aus denen das Orchester besteht, reichen in dem einen wie in dem andern Falle nicht an den Gesamteindruck heran. Das Gemeinsame in allen diesen Erscheinungen ist, dass die Wirkung der Summe mit der Summe der Wirkungen der einzelnen Faktoren unvergleichbar ist [1]).

Dasselbe beobachten wir auf anderen Kunstgebieten. Ein Lied in einer fremden Sprache, das ich höre ohne seinen Sinn zu verstehen, macht auf mich zwar einen Eindruck, aber nur von geringer Stärke. Wird mir andererseits eines der schönsten deutschen Gedichte in Prosa aufgelöst wiedererzählt, wirkt also ausschliesslich der Inhalt auf mich ein, so ist das Wohlgefallen, das ich empfinde, gleichfalls fast verschwindend. Form und Inhalt vereinigt haben dagegen unvergleichlich viel mehr Reiz, als eines und das andere, wenn getrennt aufgenommen. — Oder wir lernen die einzelnen Bestandteile einer Theateraufführung in den Proben kennen; wir sehen das Licht auf kahle Wände fallen, wir sehen, wie roh gemalte Kulissen vorübergeschafft werden. Alles erscheint nüchtern und prosaisch. Zusammen aber üben dieselben Bestandteile eine zauberhafte Wirkung aus, sie versetzen uns eben in jenen Traumzustand, den die gelungene Theateraufführung in uns hervorruft.

Seine Erklärung findet dies Phänomen darin, dass der ästhetischen Auffassung eine aneignende Thätigkeit unsres Innern zu grunde liegt. Nur hieraus ist die Wirkung der Harmonie zu verstehen, die man vergeblich auf das blosse Verhältnis der Schwingungszahlen zurückzuführen gesucht hat. Allerdings sind die Elemente, von denen diese Wirkung abhängt, teils mathematischer, teils physikalischer, teils physiologischer Natur. Wäre aber mit dem Wohlgefühl, das diese Elemente an sich hervorrufen, der Eindruck der Harmonie erschöpft, so müsste er sich decken mit der Lust, die wir bei

[1]) Home, Elements of criticism, vgl. E. d. n. Ae., S. 205; Fechner, Vorschule, I 50 ff.

der mühelosen Auflösung eines Rechenexempels empfinden, mit dem Gefühl der leichten Fortbewegung, das sich an das Fahren in einem Wagen knüpft, oder dem Gefühl des Getragenwerdens, das wir verspüren, wenn wir im Traum zu fliegen meinen. Dies ist nicht der Fall; vielmehr kommt ein viertes Element als wesentliches hinzu: indem die Töne durch das Ohr aufgefasst werden, wird ein weiter geistiger Bereich miterregt, die ganze Tiefe des Innern wird in Bewegung gesetzt und zu einer spezifischen Thätigkeit angeregt, die sich des Eindrucks bemächtigt. Hierauf beruht die eigentümliche Stärke unseres Wohlgefallens, wofür die drei ersten genannten Elemente nur die Vorbedingung abgeben. Das Mehr fügen wir aus uns selbst hinzu [1]).

§ 4. *«Einheit der Anschauung bezeichnet diejenige Funktion des Bewusstseins, durch welche ein Eindruck Klarheit erhält.»*

Das Bewusstsein äussert sich als eine Thätigkeit des Ergreifens und Zusammenfassens, es ist gleichsam die Fähigkeit, mehreres an einer Stelle zu vereinigen. Diese Fähigkeit ist sowohl bei der Bildung eines Begriffs als bei der einer Anschauung wirksam.

Ich bilde einen Begriff, indem ich aus zwei Vorstellungen das Verschiedene ausscheide, das Gleiche festhalte. Eine Anschauung bilde ich, indem ich mehrere Gegenstände nebeneinander sehe, aber im Unterschiede von der Begriffsbildung das Verschiedene festhalte. (Eine Kontur z. B. fasse ich dadurch auf, dass ich beide begrenzende Flächen, Blätter und Himmel, zugleich sehe.) Die Dinge werden nebeneinander belassen, aber gleichsam vom Bewusstsein überdeckt. Die Anschauung kommt demnach zu stande durch eine «Verbreitung über die Dinge», der Begriff durch ein «Herausholen aus den Dingen»; jene ist synthetisch, dieser analytisch.

Wie der Begriff Denkkraft voraussetzt, so die Anschauung

[1]) „Harmonie ist eine Thatsache des Gemüts, welche auf äussere Anregung hin in Kraft tritt." E. d. n. Ae., S. 205. „Bereits der einfache C-dur-Accord lässt die ganze Tiefe des Gefühles aufwogen, wie das Mondgestirn die ganze Meeresmasse in der Flutwelle zu sich heranzieht." Ebd., S. 331.

Blickkraft. Beide werden durch Uebung vervollkommnet. Das Kind hat ein enges Gesichtsfeld; erst mit der Zeit erwirbt man die Fähigkeit, sich in einer Gegend zu orientieren und landschaftliche Eindrücke klar aufzufassen; grosser Uebung vollends bedarf es, um etwa mit verbundenen Augen Schach zu spielen, oder um einer Orchesteraufführung zu folgen.

Die Blickkraft giebt sich als eine innere Beleuchtung kund, durch die das Auseinanderliegende zugleich ins Bewusstsein erhoben wird. Auf der Stärke dieser simultanen Beleuchtung beruht die Klarheit der Anschauung. Dabei darf die Verschiedenheit nicht verloren gehen — «der Nachdruck liegt auf dem Auseinanderhalten» —, aber das Unterschiedene muss einheitlich zusammengefasst sein. (Analog bezeichnet «Einheit des Begriffs diejenige Funktion des Bewusstseins, durch die eine Vorstellung Deutlichkeit erhält».)

(Die französischen Aesthetiker der klassischen Periode haben Klarheit und Einheit gefordert; diese Forderung war richtig, falsch aber war es, die Einheit als begriffliche Einheit zu formulieren. Einheit der Anschauung hat zuerst Baumgarten unter der Bezeichnung ‚extensive Klarheit' gefordert [1]. „Bei Winckelmann ist dem Einheitsbegriff eine seelenvolle Bedeutung abgewonnen, das ‚wesentlich Schöne' durch die Beziehung auf den Inhalt seelischer Erfahrung neu gefasst und bestimmt" [2].)

§ 5. «*Einheitlichkeit wirkt ästhetisch.*»

«Wir haben uns das Bewusstsein durchaus triebartig vorzustellen.» Auch die soeben dargelegte Einheitsfunktion ist ein Trieb; «kommt sie zu ungehinderter Thätigkeit, so wird jenes Wohlgefühl, jenes volle Lebensgefühl eintreten, in dem wir das Aesthetische überhaupt begründet fanden». Sie kommt zu freier Bethätigung, «wenn sie durch die Beschaffenheit des Gegenstandes erleichtert wird»; sie wird namentlich dadurch unterstützt, «dass der Gegenstand selbst bereits einheitlich in irgendwelcher Beziehung angeordnet ist». Demnach wirkt Einheitlichkeit ästhetisch.

---

[1] E. d. n. Ae., S. 338.
[2] E. d. n. Ae., S. 78.

Der Kreis ist ästhetisch wirksamer als das Viereck, weil seine Einheitsbeziehung eine stärkere ist; bunte Glasperlen liefern im Kaleidoskop ein reizvolles Bild, weil sie durch Spiegel einheitlich um einen Mittelpunkt angeordnet erscheinen; als geschlossene Aneinanderreihungen gleichgeformter Raumabschnitte erregen der Mäander, Blattkränze, Perlenstäbe, Metopen, Triglyphen uns Wohlgefallen.

Auf der Einheitlichkeit beruhen die Hauptprinzipien des Formalschönen: Eurhythmie, Proportionalität und Symmetrie.

Eurhythmie ist «Beziehung auf einen Mittelpunkt»; die Natur zeigt sie z. B. in der Schneeflocke, in der Blumenkrone, die Kunst im Bildrahmen, im Kranz, im Kuppelbau.

Proportionalität ist «Einheit der bildenden Kraft unter verschiedenen Umständen». Ein wachsendes Rohr strebt senkrecht nach oben, aber je länger es wird, desto mehr wirkt die Schwerkraft diesem Streben entgegen und es tritt eine allmähliche Verjüngung, in deutlichen Absätzen sichtbar werdend, ein.

Symmetrie ist «Eurhythmie in Beziehung auf eine Linie». Sie herrscht im Bau der höheren Tiere; sie wird von der bildenden Kunst, namentlich der klassischen Architektur, bevorzugt.

Der sinnlichen Erscheinung aller drei Prinzipien ist ‚Autorität' gemeinsam; dies bedeutet, dass die Aufmerksamkeit durch äussere Mittel auf das Prinzip hingelenkt wird. Der Autorität der Eurhythmie dient z. B. der Blütenkelch, der den einen Punkt, um den die Blumenblätter sich gruppieren, hervorhebt. Die proportionale Autorität liegt z. B. bei der Lilie in der überhängenden Blüte, die unsere Aufmerksamkeit auf die Schlankheit des Schaftes richtet, bei der Palme in der Blätterkrone, die sich nach unten senkt und dadurch mittelbar auf die Schwere und die ihr entgegenarbeitende Wachsenskraft des Baumes hinweist. Der Kiefer fehlt die Blätterkrone und damit auch die Autorität; sie macht trotz ihrer Schlankheit nicht den gleichen Eindruck der Proportionalität wie die Palme. Die Symmetrie endlich besitzt Autorität, wenn die Achse des Körpers klar hervortritt, wenn z. B. an einem Gebäude Thür, Balkon und Giebel in gerader Linie übereinander stehen [1].

---

[1]) Vgl. G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1. Bd., XXIV ff., XXVII ff.

An die genannten Prinzipien formaler Schönheit, die alle drei ausschliesslich das Gebiet des Auges betreffen, schliesst sich der Rhythmus an, der sowohl dem Gebiete des Auges als dem des Ohres angehört. Rhythmus ist die Einheitlichkeit in der Folge gleichmässiger Zeitabschnitte. Ein Beispiel der doppelten Auffassung des Rhythmus bietet sich dar in dem Anblick der Meeresbrandung und der gleichzeitigen Wahrnehmung ihres Rauschens, oder in dem Anhören einer Musik und dem gleichzeitigen Anblick des Taktstockes des Dirigenten.

Ein Prinzip formaler Schönheit endlich, das lediglich auf das Ohr wirkt, ist die Harmonie, die auf der Beziehung der Obertöne zum Grundton beruht.

Alle formale Schönheit gründet sich auf eine Einheitsbeziehung im Objekt und zugleich auf die Einheitsfunktion im Bewusstsein des Subjekts. Darf man sagen, dass hier eine „Aehnlichkeit des Aeusseren mit den Gesetzen unseres Geistes“ eine Rolle spielt? So wenig als jemand sein Bild im Spiegel schön zu finden braucht, ebensowenig sind wir genötigt, an einem Abbild des Geistigen Wohlgefallen zu finden. Vielmehr beruht die Wirkung des Formalschönen darauf, dass es uns die innere Thätigkeit des Aneignens, des Ergreifens einer Sache erleichtert, die geistige Bewegung also in eine bestimmte Bahn lenkt. Das ästhetische Wohlgefallen fällt daher hier mit der Einheit des Eindrucks zusammen und ist nichts eigens Hinzukommendes.

Dem Formalschönen ist eine ästhetische Bedeutung nicht abzusprechen; es ist aber nicht der einzige und nicht der wesentlichste Faktor des Eindrucks. «Fast niemals und fast nur unter Beihilfe der künstlerischen Absicht tritt ein Verweilen bei dem Formalen ein; in der Regel klingt in jedem anschaulichen Eindruck sehr viel Gedachtes mit an.» Daher legt, wenngleich die «Scholastik des Schönen» für die menschliche Physiognomie einen Kanon hat aufstellen wollen, ein reiferer Geschmack stets auf die Durchgeistigung der Züge als wesentlicheres Schönheitsmoment den Nachdruck. Grössere oder geringere Fülle des Innenlebens giebt hier den Ausschlag. Erschöpft sich die ganze Tiefe des Gefühls in der formalen Funktion, «so schliessen wir auf eine gewisse Rohheit der geistigen

Struktur». Insbesondere findet bei einseitiger Richtung auf das rein Formale der Harmonie leicht ein Abgleiten statt, das dem vollen Verständnis des Kunstwerks hinderlich ist.

---

2. Abschnitt. **Aesthetische Vorstellungskomplexe.**

§ 6. *«Gedankliche Verknüpfungen beeinflussen den Gefühlscharakter der Eindrücke.»*

«Stellen wir uns sinnlich anschaulich vor: eine Orange, eine gleich grosse und gleich gefärbte Holzkugel, eine gleich grosse Messingkugel und eine aus lauterem Golde, endlich den Mond, wenn er beim Auf- oder Untergehen rötlich und gross in den Bäumen zu hängen scheint. Diese Gegenstände machen auf das Auge einen annähernd gleichen Eindruck, auf das Gefühl hingegen einen ganz verschiedenen. Man erinnere sich der kleinen Verschiedenheiten ihres Anblicks. Diese stehen ausser Verhältnis zu den himmelweiten Verschiedenheiten ihres Eindrucks auf das Gefühl. Hier ist also auf ein ganz anderes Prinzip Bezug zu nehmen» [1]).

«Dies Prinzip ist das der gedanklichen Verknüpfungen. Bei der Orange denken wir an ihren Wohlgeschmack, ferner an das Land wo sie wächst, an den Zauber des Südens. Liegt sie gar mit ein paar Blättern, mit dem ganzen Zweige vor uns, so kann dieser Eindruck noch ungemein verstärkt werden. — Bei der Holzkugel denken wir etwa an Boccia- oder Croquetspiel, und an den mehr oder weniger heiteren Verlauf dieses oder jenes Spiels, an dem wir beteiligt waren. — Messingkugeln sind uns bei physikalischen Experimenten begegnet; uns werden etwa die Resonatoren einfallen. — Eine Goldkugel von der Grösse einer Orange hat keiner von uns gesehen; im Märchen von Hans im Glücke kommt sie vor; wie hier, so würde sie in jedem Falle die Bürgschaft für alles Wünschbare zu enthalten scheinen. Es ist aber sehr zu fragen, ob

---

[1]) Im Ms. ist zu diesem Paragraphen auf Fechner, V. d. Ae., I, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98 u. a., II, 105 verwiesen.

ihr unmittelbarer Anblick wohlgefällig wäre. Wir brauchen alle Gold, aber wir denken übel von ihm. Es würde uns im Anblick einer solchen Goldmasse etwas von dem Widerwillen gegen die sozialen Missstände anwandeln. (Timon bei Shakespeare, wenn er auf Gold stösst, flucht ihm.) — Der Mond endlich giesst eine Fülle von Poesie aus über alles, was er bescheint.»

«Ich sagte, wir ‚denken an' dies und jenes. Das Wichtige aber ist, dass Gedanke und Gefühl hier vollkommen verschmelzen. Bei der Orange kommt zum Anblick noch der Geruch, dies ist ein zweites Gefühl, das mit dem ersten verschmilzt; ebenso verschmilzt damit der nur gedachte Geschmack, ebenso die Beziehung zum Süden.» Keineswegs aber taucht im letztern Falle in mir ein bestimmter Gedanke auf, etwa an die Villa Carlotta oder einen anderen Ort, wo ich Orangen habe wachsen sehen. «Was als Erinnerung Gedanke sein könnte, ist hier Gefühl.» Das Gedankliche kommt für den ästhetischen Eindruck nur in Betracht als die Verknüpfungsform zwischen Gefühl und Gefühl, es ist gleichsam nur das Vehikel des Eindrucks. Eine Fülle von Empfindungen, Gedanken und Stimmungen wächst zusammen zu einem streng ‚konkreten' einheitlichen Eindruck. Alle die Einzelbeziehungen, die in dem so zu stande gekommenen Gesamteindruck zusammengedrängt sind, wirken in ihm unmittelbar gefühlsartig, sie geben dem Eindruck die ‚geistige Farbe'. Hierauf hauptsächlich beruht das Wohlgefallen, das ein solcher Eindruck hervorruft.

Die associative Thätigkeit zeigt demnach Gefühl und Denken in Wechselwirkung. Das Gefühl bezeichnet die Tiefe, die Gedanken die Breite der inneren Thätigkeit. Je nach der individuellen Anlage wird mehr das Ganze stimmungsartig empfunden, oder es werden die peripherischen Einfälle bewusst. Dass aber das Gefühl nichts Gedankenloses ist, Gefühl und Gedanken vielmehr in Wechselwirkung stehen, darauf beruht das ‚unmittelbar anschauende' ästhetische Denken [1]).

---

[1]) „Ernste Auffassung künstlerischer Erscheinungen führt zu der Einsicht, dass Fühlen und Denken in der Wirklichkeit des inneren Lebens nicht voneinander zu trennen sind. Jeder wirkliche Gedanke hat sozusagen eine gewisse Gefühlstiefe unter sich, und die Gesamtheit der Ge-

Die Association ist nichts der Aesthetik allein Angehöriges; ebenso wie Spontaneität, Receptivität, Einheit, durchsetzt auch diese Funktion das ganze geistige Bereich. Schon die einfache Wahrnehmung eines Gegenstandes ist nicht denkbar ohne associative Verknüpfung; sie findet ja nicht im Auge, sondern im Verstande statt, und enthält wohl als einen wesentlichen Bestandteil das Netzhautbild, daneben aber bedarf sie als eines gleichfalls unentbehrlichen Faktors der Deutung des im Netzhautbilde Gegebenen durch Bewegungserfahrungen, Erfahrungen des Muskelgefühls und des Tastsinns. Eine solche psychologische Association gehört auch zur ästhetischen Anschauung; wir bedürfen ihrer zum Beispiel, um ein tief sich erstreckendes plastisches Gebilde aufzufassen oder um eine Menge von Farbenflecken als ein Bild zu sehen. Doch ist diese Art der Association, wenn sie auch eine Vorbedingung des ästhetischen Eindrucks bildet, nichts diesem selbst Eigentümliches, nichts selbst Aesthetisches.

Aesthetisch bedeutsam dagegen ist die Association da, «wo verknüpfende Beziehungen wiederum zu der Einheit eines Gefühles, wie gemischte Farben zu einer neuen, verschmelzen». Diese ästhetisch wichtige Association kann man auch als ‚organische' bezeichnen. «Bei ihr tritt, um mit einem anderen Bilde zu reden, Krystallisation um einen Kern direkter Wirkung auf das Gefühl, zu einer abermals das Gefühl bestimmenden Einheit des Eindrucks ein.» In dem Bilde der Krystallisation ist zugleich das Plötzliche, Starke der Wirkung ausgedrückt. «Ob das, was krystallisiert, Erinnerungen an Gefühle (der Geschmack der Orange) oder Gedanken (Italien) sind, darauf liegt nicht der Nachdruck, sondern auf der Art der Verknüpfung, die ich hier mit einer Krystallisation vergleiche; man könnte sie auch wohl mit einer Gärung vergleichen, die

---

danken weist auf eine Denkweise, d. h. auf eine Stimmung des ganzen geistigen Bereichs als auf ihren erklärenden Grund zurück. Sogenannte ästhetische Betrachtungen erhalten ihre Wichtigkeit erst durch diese Einsicht; denn ihr zufolge betrifft ‚eine Lehre vom Gefühl' die Beschreibung des gesamten Bewusstseins nicht nach seinen gedanklichen Einzelergebnissen, sondern nach seiner Grundbeschaffenheit." Aesth. d. d. Kl., Reclam Nr. 3090, S. 116.

durch ein Ferment hervorgerufen ist, nämlich durch eben jene direkte Wirkung auf das Gefühl (den wohlgefälligen Eindruck der Orange an sich).»

Von dieser organischen Association auszunehmen sind die Fälle, in denen ganz Entlegenes durch Association herbeigerufen wird, ohne dass ein einheitlicher Eindruck entsteht, so wenn durch den Teergeruch die Erinnerung an den Meeresstrand wachgerufen wird. Hier ist die Aufweisung der verknüpfenden Beziehung mehr von nur psychologischem Interesse. «Solche zufälligen Associationen können nie künstlerisch verwandt werden, es sei denn im Sinn der Pointe, des Witzes. Freilich ist die Bestimmung des Zufälligen hier nicht leicht und gänzlich Sache der künstlerischen Empirie.»

«Damit organische Association stattfinden kann, ist im allgemeinen gleiche Richtung des Charakters des direkten Eindrucks und der angeknüpften Gedanken und Gefühle erforderlich. Ferner ein gewisses quantitatives Verhältnis zwischen dem direkten Eindruck und den Verknüpfungen; der direkte Eindruck muss gewissermassen die Kraft haben, die Verknüpfungen zusammenzuhalten.» Dies ist bei der Orange der Fall, weniger bei einem mit Oel zubereiteten Gericht, so schmackhaft es auch sei und so lebhaft es mich an Italien erinnern mag.

«Wir vermögen nicht, dies quantitative Verhältnis nach Maßeinheiten zu bestimmen, sondern sind auf die Aufzählung der Fälle angewiesen.» Doch können wir die einzelnen Fälle nach der Verschiedenheit der Elemente, an die sich verknüpfende Beziehungen ansetzen, in Gruppen ordnen. Solche Elemente können sein: 1. einzelne sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften des Gegenstandes, wie Farbe und Form; 2. das Zusammenbestehen eines Gegenstandes als Ganzes in Zeit und Raum mit anderen, z. B. der Orange und der italienischen Landschaft; 3. Aehnlichkeit des Gegenstandes mit anderen; so erweckt die Gazelle in uns die Vorstellung anderer leicht gebauter Gegenstände und wird dadurch zum Symbol des Leichten überhaupt.

Die gedanklichen Verknüpfungen, um die es sich hier handelt, sind nicht durch Willkür herbeigezogen, sondern aus der Wirklichkeit hervorgewachsen. Die organische Association

hebt lediglich einen schon im Eindruck enthaltenen Zug hervor. Ich vergegenwärtige mir die Veduten Roms: der Anblick der Stadt von der Villa Doria aus ist ein rein landschaftlicher, er weckt in mir nur den Gedanken, da liegt Rom; sehe ich vom Monte Cavo auf Rom hinab, so tritt mir das Entstehen und Werden der Stadt vor die Seele; der Blick von Monte Mario zeigt mir das Rom der Kaiser und des Urchristentums. So vereinigen sich gedankliche Verknüpfungen mit dem Landschaftseindruck und verleihen ihm die ihm eigentümliche Wucht. Sind sie ein Zufall, ein trügerisches Spiel meiner Phantasie? Nein, sie sind hervorgebracht durch ein bestimmendes Motiv in der wirklich gegebenen Naturkombination, das mir durch Association zum Bewusstsein gebracht wird. «Das Spezifische des Eindrucks ist auch das Spezifische der natürlichen Kombination, aus welcher Rom wurde,» und die nicht wir uns zurechtlegen, die vielmehr die Natur selbst hervorgebracht hat. «Die Naturkombination der römischen Campagna ist eine bedeutungsvollere als die der Lüneburger Heide», sonst hätte Rom auch auf der Lüneburger Heide entstehn können. «Diese Naturkombination ist es, welche in den Linien und Farben an jenem Abend mich ansprach; der Gedanke, es ist dein letzter Abend in Rom, gab nur die rechte innere Beleuchtungsenergie für ein real Gegebenes, den in den Linien und Farben gegebenen Naturkeim der Thatsache ‚Rom'.»

Die den Gefühlscharakter des Eindrucks beeinflussende associative Thätigkeit «wird sehr stark durch Natureindrücke (§ 7) angeregt», wenngleich in unbestimmterer, bei verschiedenen Individuen sehr verschiedener Weise; «sie herrscht auch im Gebiete der Kunst (§ 8) und nimmt hier bestimmtere Formen an».

§ 7. «*Natureindrücke beruhen auf einem der Natur mit dem Menschen Gemeinsamen; sie werden durch associative Thätigkeit in verschiedener Weise bewusst.*»

Einen Schrei verstehe ich, auch wenn ich nichts von dem Menschen sehe, der ihn ausstösst; er erweckt in mir den Gedanken: so dringt der Schrei auch aus meiner Brust. Ich erinnere mich der Umstände, die mir selbst einen solchen Laut

auspressten; dadurch werde ich in die Lage des Schreienden hineingezogen und antworte wohl unwillkürlich mit einem gleichen Rufe.

Der Schrei ist etwas mir und dem Wesen, von dem er ausgeht, Gemeinsames; ich vernehme ihn einerseits als etwas ausser mir Gegebenes, ich finde ihn anderseits in mir selbst als etwas mir Eigenes, in meiner Erinnerung Fortlebendes vor. An dies Gemeinsame knüpft die associative Thätigkeit an und lehrt mich nach Analogie des Innen das Aussen deuten und verstehen.

Auch wenn der Ruf eines Tieres mein Ohr trifft, so besteht zwischen mir und dem Objekt meiner Wahrnehmung ein Gemeinsames; dadurch wird auch hier die Association ausgelöst, die dem Eindruck eine Deutung giebt, so dass ich die Stimme des Tiers zu verstehen glaube.

Dasselbe Prinzip herrscht in allen Natureindrücken. Wir sprechen vom Donner als der Stimme des Gewitters, wir sehen in der Welle das Sinnbild des Lebens. Lear erblickt in den aufgeregten Elementen die knechtischen Helfer seiner Töchter, Maria Stuart in den dahineilenden Wolken die Boten ihrer Sehnsucht.

Ich lasse, erfrischt durch einen Spaziergang, die Natur auf mich wirken. Da beginnen Gegenstände, deren Anblick ich längst gewohnt bin, zu mir zu sprechen. Ich trete in den Wald ein; das Gefühl des Gemeinsamen im Leben des Waldes und in meinem eigenen Leben wird in mir geweckt. Mein Blick fällt auf das Gras zu meinen Füssen, selbst das Kleinste und Engste wird mir bedeutsam. Gras und Kraut weisen mich auf die auch in mir wirkende Wachsenskraft, und ich empfinde eine Aehnlichkeit mit dem Menschengeschick. Hierin beruht die Innigkeit des Eindrucks. Ich blicke empor zur Baumkrone und werde das Aufstreben des Stammes gewahr. Auch hier ist das Wachstum das Gemeinsame, den Eindruck Vermittelnde. Nun leitet die Grösse des Baumes den Blick von der Krone zur Höhe des Himmels hinauf; der Gedanke gewaltigen menschlichen Emporstrebens knüpft sich an. Ohne diesen Zusammenhang wäre die Grösse des Baumes für mich bedeutungslos. Der Baum hat aber auch etwas Uebermensch-

liches, seine Zeit währt länger als die unsere; so ist selbst in der Verschiedenheit eine Beziehung zu mir enthalten. — Auch die Grösse und Stille, das Schweigen des Waldes, spricht mich menschlich an. Aber statt klarer Umrisse, an die das Auge gewöhnt ist, umgiebt mich geheimnisvolles Düster, das die Linien verwischt und den Blick begrenzt. Der Wald erscheint mir daher als ein gewaltiges und rätselhaftes Menschliches, ich fühle mich von einem Höheren, Unbekannten umschlossen. Das ist die Stimmung, in der das Waldmärchen seinen Ursprung hat. Dornröschen, von der Hecke umgeben, kommt mir in die Erinnerung. — Ich trete an den Saum des Waldes und lasse meinen Blick nach den Bergen hinüberschweifen. Ein blauer Duft macht die Weite sinnlich, der Eindruck der räumlichen Ferne ruft in mir die Vorstellung des zeitlich in meinem Leben fern Liegenden wach: Vergangenheits- und Zukunftsträume erfüllen mich. — Ich verlasse den Wald und sehe den Strohgiebel einer Bauernhütte vor mir. Die Natur enthält mehr, als was im Walde zur Erscheinung kommt; das Menschliche tritt erweiternd zum Natureindruck hinzu.

Die Natur stellt sich in solchen Eindrücken als das Allgemeine, Elementare dar, von dem wir selbst nur ein bestimmtes Gestaltetes sind. «Sie enthält auf eine uns unerforschliche Weise die Elemente in sich, aus denen auch das höchste Geistige wird.» «Wir gehören zu ihr, sonst würde sie nicht zu uns sprechen; aber sie ist ein Weiteres, Allumfassendes, sonst hätte sie uns nichts zu sagen.» In der Natur spricht sich ein «mehr als Menschliches, ein Ueberpersönliches» aus.

Die Fähigkeit, Natureindrücke aufzunehmen, entsteht allmählich und tritt erst auf einer verhältnismässig hohen Stufe der Entwicklung deutlich hervor. Sie fehlt Naturvölkern, die bereits eine Kunst besitzen, und ist unseren Bauern noch heute fremd. Sie setzt, da Natureindrücke durch eine besondere Form der Gedankenassociation zu stande kommen, eine gewisse Reife gerade dieser komplizierten geistigen Thätigkeit voraus; um für die Schönheit der Natur empfänglich zu sein, muss man die rechte Eindrucksfähigkeit erst gelernt haben. Es ist daher auch richtig, dass «Reflexion die Natureindrücke steigert».

§ 8. *«Die verschiedenen Kunstarten bedienen sich der verknüpfenden Beziehungen in spezifisch verschiedener Weise.»*

Die gemeinsame Aufgabe aller Künste ist: «eine Sache zu bedeutendem Ausdruck zu bringen.» Sie lassen die Sprache des Gegenstandes, wie der Künstler sie vernimmt, laut werden, und wirken dadurch auf das Gefühl. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet ist die Kunst nur eine, die Kunst; eine Mehrheit von Künsten ergiebt sich erst aus der Verschiedenheit der künstlerischen Zeichen, d. h. der Ausdrucksmittel, deren sich der Künstler bedient, und insbesondere aus der Verschiedenheit im Verwenden verknüpfender Beziehungen.

«Kaum irgend ein Kunsteindruck beruht nur auf den formalen Prinzipien, kaum der des einfachsten Schmuckes und des Ornamentes. Bereits in den einigermaßen verwickelten Formen des Ornaments mischt sich Association ein.» So kann beim Mäander der unmittelbare Eindruck der Einheitlichkeit durch die Vorstellung von dem Geflecht gefördert werden, an das dies Ornament erinnert. Die Association tritt indessen in der Ornamentik wesentlich nur als Hilfsmittel der Erfindung, weniger der Empfindung auf.

In der Baukunst überwiegt, wie in der Ornamentik, die formale Seite; es findet eine ‚Durchdringung' der für einen bestimmten Zweck geschaffenen oder zufällig entstandenen Formen ‚durch formale Prinzipien' statt. Auch hier fehlt das associative Element nicht, doch ist die Association durch das Material und den Zweck des Bauwerks beschränkt. Zahlreiche Beispiele liefert die Tektonik der Griechen, obwohl hier der natürliche Anlass der einzelnen Formen häufig verwischt ist. Beim griechischen Tempel ist die Entstehung aus einem Holzhause unverkennbar, und zugleich wird der Eindruck der Feierlichkeit durch den Gedanken an die religiöse Bestimmung erhöht; der Treppenaufgang erinnert an die Festzüge und damit an die öffentliche Stellung der Religion in Griechenland überhaupt.

Von grösserer Bedeutung ist die Association in der Malerei. Man kann sich ein Gemälde denken, das ein sinnloses Durcheinander von Gegenständen ohne jeden Zusammen-

hang enthält und durch seine Formen und Farben nur einen geringen ästhetischen Eindruck hervorbringt. Würde aber dann durch kleine Aenderungen Sinn in dieses Chaos gebracht, so müsste der Eindruck unvergleichlich stärker werden. Man kann auch von einem geistigen Motiv der Farbenanordnung reden. Eine Farbenkomposition sagt für sich schon etwas; aber das was sie sagt, wird erst durch einen bestimmten Gegenstand zu deutlichem Ausdruck gebracht. Ein Bild (wie Böcklins Pietà) kann aus einem blossen Farbeneinfall hervorgegangen sein, aber es darf kein blosser Farbeneinfall bleiben; die Farben müssen in Verbindung mit ihrem Gegenstande gesetzt sein. Dies ist z. B. bei Bildern von Murillo und von Correggio der Fall; in Correggios heiliger Nacht kommt der Gedanke ‚das Licht schien in die Finsternis' zum Ausdruck.

Die Malerei bedarf des bestimmten Gegenstandes, an den die Association gebunden ist. Je mehr Bedeutung ein Bild erkennen lässt, desto mehr fühlt sich unser Geist beim Anschauen befriedigt. Das Gegenteil tritt ein, wenn sich auf dem Bilde etwas findet, dessen Sinn uns unverständlich ist, oder das zum Sinn des Uebrigen nicht passt. Vergleichen wir nach Fechner die Wirkung eines Eindrucks auf den Zusammenhang unserer Vorstellungen mit dem Anschlagen eines gespannten Gewebes, das dadurch von einem Punkte aus zum Erzittern gebracht wird, so entspricht die Wirkung eines der Association sich nicht fügenden Elementes dem plötzlichen Festhalten des Gewebes; in beiden Fällen erfolgt ein Ruck, der die eingeleitete Bewegung hemmt. Für die Wirkung ist es also von Wichtigkeit, dass die Associationen in organischem Zusammenhang mit ihrem Gegenstande stehen.

Eine noch grössere Bedeutung hat die Association in der Dichtkunst. Die Dichtkunst drückt Gefühle aus, indem sie sich unmittelbar der Bilder von Vorgängen bedient (so in Volksliedern, in der Lorelei), oder indem sie Bilder von Gegenständlichem durch beschreibende Andeutungen hervorbringt (so in Horazens Schilderung des Sorakte, in Goethes ‚Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht'). Beide Verfahrungsweisen sind wesentlich associativen Charakters. Besonders die zweite Art stellt nicht den Gegenstand selbst,

sondern Einzelheiten oder Begleiterscheinungen dar und regt dadurch unsere gedankliche Thätigkeit zu weiterer Ausführung des Bildes an. Die lyrische Schilderung nennt die Sache nicht mit ihrem Namen, sondern bestimmt sie nur durch Begriffskreise, die den Kreis des Auszudrückenden umschliessen oder schneiden. Der Dichter ist deshalb weniger als der Maler an eine streng zusammenfassende Einheit gebunden, ihm steht für seine Darstellung ein unbegrenzter Reichtum sich weit verzweigender Anknüpfungen in gedanklicher Richtung zu Gebote. Eine Dichtung zeichnet sich vor einem Bilde durch grösseren Umfang des Gesehenen, demzufolge auch durch leichteres Ansprechen allgemeiner Beziehungen aus. Sie giebt «nicht die Sache selbst, sondern ihre geistige Farbe».

Der engste Zusammenhang zwischen dem unmittelbar Dargestellten und dem sich daran Anknüpfenden herrscht in der Mimik. «Wir können uns gar nicht denken, was die Verzerrungen der Mienen ‚an sich' für einen Eindruck machen; sie sagen uns ganz unmittelbar: Zorn.» Der Schauspieler darf allerdings nicht selbst erregt sein, aber er muss von dem dargestellten Charakter durchdrungen sein. Aus seiner Haltung, seinen Bewegungen, seinem Mienenspiel erkennen wir unmittelbar die Regungen seines Innern. Man kann sogar den Seelenzustand eines Menschen erraten, indem man dessen Lage annimmt; Narziss gerät durch die Attitüde in die entsprechende Leidenschaft. — Das Mimische ist demnach «Grundtypus einer besonderen Art künstlerischer Wirkung, der Auslösung von Associationen durch eine bestimmte Identität». Das Identische ist die auch in unsrer eigenen inneren Erfahrung gegebene Entstehung der Gebärden. Nicht ein Bild oder eine Begleiterscheinung wird uns als Vehikel dargeboten, der Gegenstand selber kommt zu ungeminderter Wirkung. Die mimische Kunst kann daher als die ursprünglichste (nicht früheste) Kunst bezeichnet werden.

Der Musik endlich ist die stärkste direkte Wirkung eigen. Sie ist verständlich und wirksam wie der Schrei, der als eine sehr starke Gebärde aufgefasst werden kann. Zugleich knüpft sich an die Musik die bedeutungsvollste Association, die Beziehung zu eigentlichen Lebensgefühlen. «Was in der Musik

angeschlagen wird, ist der gemeinsame Untergrund alles Lebens, aus dem das Gefühl der bestimmten Lage auftaucht, wie die Welle aus dem Meere.» Wir bemerken ferner, dass ein Unterschied besteht zwischen Hilferuf und Jauchzen. So ist auch die Musik der Individualisierung fähig. Aber sie individualisiert nicht zu einem Gegenständlichen, wie die Malerei, sondern nach eigenen Gesetzen.

Dichtkunst und Musik gehören zusammen, weil bei beiden die Möglichkeit, Bedeutung mit dem Eindruck zu associieren, unbegrenzt ist. Aber die Association erfolgt bei beiden auf ganz verschiedene Weise. «Bei der Musik ist der Gefühlskern stärker, der Umschlag in das Gedankliche vermieden.» «‚*He has music in his soul*‘ bedeutet: Dieser Mensch ist wohlgestimmt, durch Unendlichkeit der Association den Gegenständen Empfindungswert zu geben.»

Die Verschiedenheit der Kunstarten ist durch die besondere Individualität des Künstlers bedingt. Denn die verschiedenen Ausdrucksmittel der Kunst sind auf die Verschiedenheit der Association, somit auf eine verschiedene Struktur des geistigen Bereichs in bezug auf die in ihm sich vollziehenden Verbindungen zurückzuführen. Diese Struktur kann eine gleichsam gedrungene, turgescente, oder anders ausgedrückt, eine straffe, gespannte sein, so dass eine sehr unmittelbare Verbindung zwischen Innen und Aussen besteht. Bezieht sich diese Verbindung vorwiegend auf den «schnellen Uebergang von der Gesinnung zur That», von der Empfindung zur Aeusserung, bekundet sie sich also als Entschlossenheit, ja als Heftigkeit (diese nicht als Tugenden oder Untugenden betrachtet, sondern möglichst einfach, als Sinnesarten, ins Auge gefasst), so wird eine solche Organisation das Mimische fordern. Beschränkt sich hingegen diese Gedrungenheit auf die Verbindung zwischen Auge und Geist, ist das Auge sehr ausgebildet, so dass es starke, prägnante Eindrücke empfängt, und ist der Geist in enger Verbindung mit dem Auge, geneigt, sich den Eindrücken des Gesichtssinnes hinzugeben, an einem frappanten Farbenkontrast sozusagen festzuhaften: so entsteht Malerei, bildende Kunst. Es kann aber auch jene Verbindung schwach und langsam sein; der Geist lebt bei sich, seine innere

Organisation ist vollkommener und durch eine reiche, weit fortgesetzte Verknüpfung von Beziehungen ausgezeichnet. Auf eine solche Organisation wirkt eine pointierte Wortverbindung mehr als alle Farben der Welt. «Unschwer ist zu sehen, wie Musik bevorzugt wird, wenn die innere Welt des Gemüts als das Bestimmende empfunden wird.»

«Die verschiedenen Kunstarten charakterisierten sich durch die sehr verschiedene, in ihnen enthaltene Möglichkeit, an das unmittelbar Gegebene bedeutungsvolle Beziehungen anzuknüpfen.» Die Wahl der Kunstart wird daher ausser von der Persönlichkeit des Künstlers auch von der Eigenart des Publikums und der Zeit, an die er sich wendet, abhängen. Je nachdem der Künstler die Fähigkeit hat, und je nachdem er sie in seinem Publikum voraussetzt, an Wort, Farbe, mimische Bewegung oder Ton Bedeutung zu associieren, wird Dichtung, Malerei, Theater oder Musik die vorherrschende Kunstart sein, in der sich das einzelne Genie, in der sich die ganze Zeit ausdrückt. Das Empfinden des Einzelnen und der Zeit bildet «ein Gewebe hinüber und herüber laufender Fäden, aus dem sich die Textur, die Technik des Kunstwerks mit Notwendigkeit ergiebt». Es bedarf des zu seiner Zeit komplementären Menschen, damit diese notwendige Technik erkannt wird und ein Kunstwerk entsteht. Hiermit ist zugleich ein wichtiger Gesichtspunkt für die historische Betrachtung bezeichnet.

Unsere nächste Aufgabe soll jedoch sein, das Aesthetische als umfassende, verschieden geformte Erscheinung durch das gesamte Vorstellungsgebiet hindurch zu verfolgen.

---

3. Abschnitt. **Das ästhetische Vorstellungsgebiet.**

§ 9. *«Es ist versucht worden, mathematische und mechanische Prinzipien auf das Aesthetische zu übertragen.»*

Um das Wesen des ‚Schönen' zu erschliessen, scheint das Formalschöne in den bildenden Künsten die greifbarste Handhabe zu bieten. Man hat geglaubt, es lasse sich ein rein

formales Verhältnis aufstellen, das ein vollständig erschöpfendes allgemeines Prinzip zur Erklärung des Schönen liefere. Ein solches Verhältnis erblickte man in dem goldenen Schnitt. Man legte Rechtecke von verschiedener Form einer Anzahl von Personen vor und machte in der That die Erfahrung, dass die dem goldenen Schnitt entsprechenden oder diesem am nächsten kommenden Figuren bevorzugt wurden. Auch lässt sich dieses Resultat durch die Einheitsbeziehung, die in dem Verhältnis $a : b = b : (a + b)$ gegeben ist, wohl rechtfertigen. Ein so gestaltetes Rechteck hat namentlich mehr Reiz als das ganz regelmässige, das Quadrat; es unterstützt das Auge ungemein energisch in der straffen Zusammenfassung der Gestalt und erscheint dadurch fest in sich geschlossen, während das Quadrat wegen seiner Gleichförmigkeit eine solche Energie nicht zeigt und wie ein vierzeiliger Reim mit gleichen Endworten wirkt. Nicht überall aber ist das Verhältnis des goldenen Schnitts das wohlgefälligste. Uebertroffen wird es z. B. bei der geraden Linie durch die symmetrische Teilung in zwei gleiche Stücke; denn die Linie bedarf, im Gegensatz zur Figur, der Zusammenhaltung nicht. Beim Format eines Buches oder Briefbogens mag sich das Verhältnis des goldenen Schnitts als das wohlgefälligste herausstellen, auf höhere Kunstwerke aber lässt es sich nicht anwenden; das Format vieler Gemälde ist ein ganz anderes, ohne dass diese darum für weniger schön gehalten werden.

Gegen statistische Feststellungen wie die vorher erwähnten ist überdies zu sagen, dass ihre Resultate zu unbestimmt sind, um ein festes Prinzip abgeben zu können. Bei allen Experimenten dieser Art «überwiegen die störenden Umstände, Konvention, Vorurteil, um so mehr, je scheinbar einfacher, das heisst ästhetisch (empfindungsgemäss) gleichgültiger das Versuchsobjekt ist». Die meisten Menschen sind in ihrem Urteil über ästhetische Fragen wenig entschieden und lassen sich durch allerhand Nebensächlichkeiten leiten; auch können Leute, die vielleicht nie auf das Schöne geachtet haben, wie Handwerker, nicht mit Künstlern, die ihren ästhetischen Sinn durch Uebung ausgebildet haben, auf eine Stufe gestellt werden.

Dasselbe wie vom goldenen Schnitt gilt von allen jenen formalen Verhältnissen, auf die man die Schönheit hat zurückführen wollen. Es ist nicht möglich, eine absolute Schönheitslinie aufzustellen. Während für die wohlgefälligste Form der Bogenlinie im allgemeinen der eurhythmische Kreis gelten kann, hebt sich die Kuppel der Peterskirche leicht über die Form eines Halbkreises hinaus, und ist doch schöner als ein reiner Halbkreis; die mathematische Grundform wirkt wohl im Eindruck mit, aber gerade die Abweichung von ihr, das Emporsteigen über die regelmässige Form, worin sich ein sehr zarter innerer Impuls mit grosser Deutlichkeit ausspricht, erhöht das Wohlgefallen. Eine solche Linie lässt sich nicht experimentell ableiten. In der Kunst ist das Formale die Grundlage, von der nach Maßgabe des Seelischen, des künstlerischen Gedankens, abgewichen wird, wenn man mehr auszudrücken hat, als den schwachen Abklang des Geistigen, der im Formalen enthalten ist. «Das Formale ist immer nur das Atom, das ringsum geistige Potenzen verdichtet.»

Dem Gebiet der Mechanik ist das Prinzip des geringsten Kraftaufwandes entnommen. Die Form, in der es der ästhetischen Betrachtung am nächsten liegt, ist die ‚Auslösung', d. h. die Hervorrufung eines grossen mechanischen Effektes durch einen leisen und unscheinbaren Anlass. Ein Viergespann, das durch einen Druck der Hand gelenkt wird, der Eisenhammer, der einer Bewegung des Fingers gehorcht, bringen einen ästhetischen Eindruck hervor. Aber dieser Eindruck ist nicht im rein Mechanischen begründet, er steht in Beziehung zu Vorgängen im Menschen, die mehr als mechanisch sind. Jede Bewegung unseres Körpers ist an einen Auslösungsvorgang, eine Innervation geknüpft. Exakt oder gelungen nennen wir eine Innervation, wenn nur die Muskeln, die die beabsichtigte Bewegung auszuführen haben, in Thätigkeit treten, wenn z. B. beim Klavierspiel die einzelnen Finger frei von Verkettungen mit anderen sich bewegen; schlecht oder misslungen dagegen ist sie, wenn ausser den notwendigen auch andere Glieder in Bewegung geraten, wie wenn, um eine Nadel einzufädeln, der ganze Körper in Bewegung gesetzt wird. Die exakte Innervation ist die zweckmässigste, weil sie den gering-

sten Kraftaufwand erfordert; sie ist zugleich die ästhetisch wirksame, da auf ihr die Schönheit der Bewegung beruht. Eine Bewegung, die ihren Zweck auf die denkbar leichteste Weise erreicht, heisst anmutig, z. B. der leichte Gang, der ohne unnötigen Kraftaufwand, ohne Anspannung nicht unmittelbar beteiligter Glieder, über Hindernisse hinwegträgt[1]).

Die Innervation aber, durch welche die Bewegung hervorgerufen wird, entspringt ihrerseits aus einem Willensimpulse, sie gehört also einem Gebiete an, in welches das Geistige hineinragt. Was daher den Grund des Wohlgefallens an einer Bewegung ausmacht, ist nicht etwas Mechanisches, sondern gerade «in einer mechanischen Thätigkeit das Nichtmechanische, sozusagen Geistreiche». In der exakten Auslösung einer Bewegung giebt sich menschliche Besonnenheit zu erkennen, sie erweckt uns ein Herrschafts-, ein Kraft- und Thätigkeitsgefühl, und wirkt darum ästhetisch.

Ebenso wie mit der Auslösung verhält es sich mit anderen Fällen des Prinzips des geringsten Kraftaufwandes; soweit es im Aesthetischen auftritt, ist es nicht mechanisch aufzufassen, sondern deutet auf ein Seelisches oder dem Seelischen Aehnliches hin. Das mechanisch Beste wirkt ästhetisch, indem es das Anklingen eines Thätigkeitsgefühls in uns hervorruft. Der Schein der Leichtigkeit in dem Spiel des Schauspielers, das scheinbar Mühelose in der künstlerischen Arbeit wirkt ästhetisch, weil sich darin eine ungehemmte Thätigkeit ausspricht. Wir erinnern uns hier der spontanen Natur des Aesthetischen (§ 2).

§ 10. *«Zweckmässigkeit wirkt je nach der Bestimmung des Gegenstandes ästhetisch.»*

Das ästhetische Gefühl wurzelt in der allgemeinen Vorstellungsbeschaffenheit; deshalb ist eine Verbindung des Aesthetischen mit dem Zweckmässigen möglich. Ein notwendiger Zusammenhang beider, im Sinn einer Vollkommenheitslehre,

---

[1]) Vgl. Fechner, a. a. O., Bd. 2, XLIII; Henle, Anthropologische Vorträge, 1. Heft, S. 1—19; Rob. Mayer, Ueber Auslösung.

besteht nicht. Aber es giebt Fälle, in denen die Zweckmässigkeit eines Gegenstandes für seine ästhetische Beurteilung wesentlich ist. Insofern der Nutzen eben in der Beziehung des Gegenstandes auf den Menschen besteht, vermag das Nützliche schön zu wirken. Auch hier zeigt sich, dass die Schönheit kein blosses Formenspiel ist; wäre sie dies, so dürfte der Gegenstand selbst und seine Bestimmung nicht mit in Betracht gezogen werden.

Das Gebiet, auf dem die Nützlichkeit im Eindruck mitwirkt, ist nicht die Natur und nicht die höhere Kunst, wohl aber sind es die technischen Künste, durch die der Mensch die Natur zu seinem Nutzen bearbeitet. Im Bauwerk fällt das ästhetische Grundmotiv (Stütze und Last) mit einem Prinzip zweckmässigen Bauens zusammen. Bei den Gegenständen des Kunsthandwerks sieht man in der Regel die Schönheit nur, wenn man den Zweck kennt. Von den beiden Faktoren, formaler Regelmässigkeit und Nützlichkeit, wäre oft jeder für sich allein genommen nicht stark genug, um entschiedenes Wohlgefallen zu erregen; aber «wie zwei nebeneinanderlaufende Strömungen, wenn man die Schleusen zieht, sich vereinigen», so verschmelzen hier beide zu einem einheitlichen Eindruck und wirken so auf das Gefühl.

Ein Beispiel ist das Fass, ein zum Aufnehmen von Flüssigkeit bestimmtes Gebilde, das schon seiner Bestimmung nach auf Eurhythmie angelegt und zu ornamentaler Ausschmückung in hohem Grade geeignet ist. Aus ihm entwickelt sich, indem es aufrecht gestellt und mit einem Fuss versehen wird, der Mischkrug, daraus wieder der Dreifuss als Kochgefäss. Ferner gehn aus dem Fasse die Amphora, die Schale, die Vase hervor. — Am Kruge gefällt uns ein Henkel, obwohl er die Symmetrie verletzt; weil er aber zweckmässig ist, erscheint er uns nicht als störend. (Wenn demnach gegen formale Gesetze zu Gunsten der Zweckmässigkeit verstossen werden darf, so ist dieser Freiheit doch eine Grenze gesetzt; die unregelmässige Gestalt des Pfluges ist trotz der Zweckmässigkeit unschön.) — Der Löffel soll zugleich zum Schöpfen und als Hebel dienen; diese geteilte Bestimmung ist der Ausbildung formaler Schönheit nicht günstig. — Der Trichter ist als selbständiges Gerät

wenig entwickelt, wohl aber als Teil der Hydria, die aus seiner Vereinigung mit dem Fasse entsteht. — Das Trinkglas wiederum ist als Selbständiges formaler Schönheit fähig, seine gefälligste Form hat es im Römer angenommen. — In dieselbe Gattung gehören Geräte wie die Kanne und die Flasche, in ihnen lässt sich Zierliches mit Zweckmässigem vereinigen.

§ 11. *«Das freie Spiel der Vorstellungen ist eine Grundform des Aesthetischen.»*

Ein freies Spiel der Vorstellungen tritt ein, wenn das Subjekt vom Gegenstande losgelöst wird. Eine solche Loslösung kann durch einen plötzlichen Vorstellungswechsel bewirkt werden, der als Kontrast, als Ungewohntheit, als Ueberraschung auftritt. Eine solche befreiende Wirkung, wenn auch nur in schwachem Masse, übt auf den Zuschauer schon das Hinfallen eines Eilenden aus. Die Vorstellung, die an den Weg nach einem bestimmten Ziele wie an einen Leitfaden gebunden war, wird durch den Fall davon losgelöst und ein ganz leises Gefühl des Wohlbehagens begleitet diesen Vorgang. In gleicher Art wirkt etwas recht Zweckloses, sobald die Zwecklosigkeit zum Bewusstsein kommt, und endlich überhaupt der «angeschaute Unverstand». An Begriffe allein, ohne Beziehung auf Anschauungen, knüpft sich diese Wirkung nicht so leicht an, «da im Abstrakten alles beliebig und gleich möglich ist, eine Loslösung also nicht gefühlt wird». Dagegen sind die Vorstellungen um so gebundener, je anschaulicher sie sind, um so mehr also kann der Kontrast des freien Vorstellungsspiels zum Bewusstsein kommen.

Wenn das freie Spiel der Vorstellungen in engerem Bereich und ohne bedeutungsvolle Association zum Ausdruck kommt, so entsteht der Witz. Er wirkt wie das Lächerliche durch Kontrast; an das Konkrete sich anschliessend, lässt er uns die Loslösung als einen plötzlichen Riss empfinden, und bringt uns so die Freiheit unseres Vorstellungsvermögens zum Bewusstsein.

Im Gegensatz zum Witz geht der poetische Humor nicht auf das Einzelne, sondern bezeichnet eine bleibende Stimmung.

Das ihn vornehmlich vertretende Kunstwerk ist der humoristische Roman. Charakteristisch für diesen ist die Kleinheit und Nichtigkeit des Gegenstandes (vive la bagatelle!); die Gegenstände werden eliminiert, etwas ganz anderes tritt für sie ein, eine Fülle von Beziehungen, ein Spiel sich weit verzweigender Vorstellungen wird an einen beliebigen Gegenstand geknüpft. Der Humor hat daher eine Tendenz zum Allgemeinen. Die Charaktere der Komödie sind Typen. Sancho Pansa redet in Sprichwörtern; in den Gesprächen Don Quijotes ist kein Spott über Einzelnes enthalten, es tritt uns vielmehr eine ‚Totalität des Humors‘ [1]) entgegen, die alle Gegenstände und Erscheinungen in das Allgemeine ihrer Phantasiewelt erhebt und dadurch das Einzelne aufhebt. In diesem Sinne spricht man von der weltverachtenden, ja von der vernichtenden Idee des Humors.

Der Humor steht in ausgeprägter Beziehung zum Subjektiven (wie auch bei den Franzosen *humeur* tadelnd, bei den Engländern *humour* in stark subjektivem Sinne gebraucht wird). Er setzt eine Weltansicht voraus, und weist auch dadurch auf eine bedeutende Subjektivität hin, die viel zu sagen hat, auf eine grosse Seele, die den Dingen überlegen ist. Die Alten waren, nach Jean Pauls Urteil, zu lebenslustig zur humoristischen Lebensverachtung, ihre Lebensfreude haftete zu sehr an den Gegenständen, als dass ihnen eine Loslösung davon möglich gewesen wäre. (Nur Sokrates nimmt hierin vielleicht eine Ausnahmestellung ein.) Andererseits giebt es «Melancholiker, die sich durch den Humor am Leben erhalten».

Dem Humoristischen verwandt ist das Grausenhafte, das daher bei Humoristen, wie Amadeus Hoffmann, eine grosse Rolle zu spielen pflegt. Es bindet uns gleichfalls von einer Vorstellungsfolge los, aber es durchbricht zugleich den gewohnten Kausalzusammenhang der Erscheinungen. Ein solcher Vorgang ist zu ernst, um ein Behagen in uns aufkommen zu lassen; die bedeutungsvollen Associationen, die sich daran anknüpfen, geben uns das Gefühl, als ob «der Boden unter uns schwankte und wir in das Chaos hineingerissen würden». (Bei-

---

[1]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, VII. Programm.

spiele: Garricks Verwandlungen, Jean Pauls Kahlkopf, der Mann ohne Schatten, ohne Spiegelbild.) Wie beim Humor, so fühlt auch hier das Subjekt sich ganz auf sich selbst angewiesen, aber mehr noch, es fühlt sich in den Grundbedingungen seiner Existenz bedroht. Von dem Entsetzen unterscheidet sich das Grausen dadurch, dass es ganz auf das Vorstellungsgebiet beschränkt bleibt, dass es also eine rein ideelle Bedrohung darstellt. Die ideelle Natur dieses Vorgangs ermöglicht es, dass das Grausen nicht in Furcht umschlägt, sondern einen entschiedenen Reiz behält, der in der Spontaneität des Vorgangs wurzelt. Es regt sich dabei das Bewusstsein einer rein geistigen Macht, ein Selbstgefühl, ein Gefühl der Vorstellungskraft, welches in die Empfindung tretend uns versichert: «Wir bleiben, auch wenn die Erscheinungswelt durchbrochen wird.»

Ein völliges Enthobensein aus dem Bann der Wirklichkeit endlich, eine gänzliche Lösung vom Begehren macht das Wesen des ästhetischen Zustandes aus. Er ist «ganz und gar Anschauung», und zugleich mit einem «edlen Selbstgefühl der reinen Erkenntnis» verknüpft. Der Begriff der Freiheit bei Schiller und Goethe stimmt mit dieser Kennzeichnung des ästhetischen Zustandes überein.

Dem ästhetischen Zustand entspricht beim schaffenden Künstler die Seelenheiterkeit. Sie bildet die Grundstimmung des Tragikers, des Schauspielers, des Musikers während ihres Schaffens und ist die Vorbedingung künstlerischer Produktion. Namentlich Musikern eignet diese Stimmung, denn gerade das Wesen der Musik ist gänzliche Idealität, völlige Abgezogenheit vom Gegenstande. In diesem Enthobensein bethätigt sich ein höherer Grad der Vorstellungskraft als beim Humor, daher dieser hier nur als Nebenerscheinung auftritt. (Der Humor Beethovens.)

§ 12. *«Der Geschmack bildet sich als leicht ansprechender Reichtum von Vorstellungen aus.»*

Während das Aesthetische sich in produktiver Richtung als künstlerisches Erfinden bethätigt, äussert es sich in re-

zeptiver Hinsicht als Geschmack. Der Begriff des Geschmacks wird wohl auch auf das Künstlerisch-Produktive angewandt, ist jedoch hier auf eine untergeordnete Sphäre beschränkt. Von einem Bilde sagt man: es hängt geschmackvoll, aber nicht: es ist geschmackvoll; eine Arabeske kann an sich hübsch genannt werden, geschmackvoll wird sie durch die Beziehung auf den Gegenstand, den sie verziert. Künstler wie Gottfried Keller oder Böcklin können in Nebendingen zuweilen geschmacklos sein, und doch erregen ihre Schöpfungen unsere Bewunderung. So geht im Produktiven der Begriff des Geschmacks stets nur auf Nebenbeziehungen des Kunstwerks, nicht auf das Kunstwerk selbst.

Die eigentliche Sphäre des Geschmacks ist das Rezeptive. Nach den Beiwörtern, die ihm beigelegt werden, unterscheidet man einen groben oder feinen, einseitigen oder vielseitigen, niedrigen oder hohen Geschmack. Von grobem Geschmack zeugt es, wenn jemand an einem Tempel nicht mehr Wohlgefallen findet, als an einer Scheune; der Geschmack an römischer Baukunst ist grob im Vergleich mit dem an der griechischen (doch darf zwischen dem Gefallen an korinthischen oder dorischen Säulen nicht in ähnlicher Art unterschieden werden). Ein feiner Geschmack spricht sich in der délicatesse der älteren französischen Aesthetik aus. — Einseitig ist ein Geschmack, der sich auf das Technische, auf die mikroskopischen Kleinheiten der Darstellung richtet. Einseitigkeit und Feinheit des Geschmacks schliessen einander nicht aus; Kenner in der Malerei, und ebenso auch musikalisch fein gebildete Menschen sind geneigt, ausschliesslich die technische Seite eines Kunstwerks zu beachten. Einseitigkeit verbunden mit künstlerischer Fertigkeit reicht für das Talent aus; dem Genie ist Vielseitigkeit eigen. — Niedrig ist der Geschmack namentlich dann, wenn er sich auf die seiner ursprünglichen Wortbedeutung entsprechende Sphäre, die des Zungengeschmacks, oder auf Mode und Lebensgewohnheiten beschränkt; hoch dagegen, wenn er sich zu Shakespeare und Beethoven, im weiteren Sinn zur Kunst überhaupt erhebt. Der Unterschied zwischen niedrigem und hohem Geschmack wird am Stillleben besonders deutlich: dem einen erweckt es nichts als die Begierde, die dargestellten

Gegenstände körperlich zu prüfen und zu geniessen, es führt ihn zu Urteilen wie: das ist zum Anfassen, zum Essen. Im anderen, dem Menschen von höherem Geschmack, bringt es die Stille und Ruhe der reinen Kontemplation hervor.

Der Geschmack ist uns nicht von der Natur fertig mitgegeben, er bildet sich allmählich aus. Der unentwickelte Geschmack zeigt sich in der Abhängigkeit von fremdem Urteil. Wer mit Bestimmtheit sagen kann: das gefällt mir, oder: das gefällt mir nicht, der hat bereits eine gewisse Uebung im ästhetischen Urteilen erlangt. Uebung nämlich ist das Mittel, durch das auch der Geschmack gebildet, der einseitige in einen vielseitigen verwandelt, der grobe zum feinen geläutert wird. Bildungsmittel des Geschmacks sind namentlich Romane, Schriften der Humoristen, musikalische Schöpfungen, schliesslich grosse Kunstwerke überhaupt. Auch dilettantische Ausübung einer Kunst dient zur Bildung des Geschmacks. Wer selbst zeichnet und malt, giebt genauer auf die Feinheit der Linienführung, auf die Nuancierung der Farben acht; er wird sich zur rechten Zeit daran erinnern, wie eine bestimmte Linie der Wirklichkeit entsprechend verlaufen muss, und wird sie in Gedanken nachziehen. Er wird daher in einem Bilde thatsächlich mehr als andere sehen. Zugleich aber liegt die Gefahr nahe, die vorher als Einseitigkeit des Geschmacks bezeichnet worden ist.

Da der Geschmack sich durch Uebung bildet, der Uebung aber nur eine Thätigkeit fähig ist, so gehört zum Geschmack, dass das Subjekt bei der Aufnahme eines Kunsteindrucks aktiv beteiligt ist. Und da der technisch besonders Gebildete in Einseitigkeit befangen bleiben kann, so folgt, dass es beim Geschmack auf mehr ankommt als auf das Verständnis des Technischen. Der Geschmack ist auch nicht ein abgesondert dastehendes Seelenvermögen, er ist eine funktionelle Eigenschaft des ganzen geistigen Bereichs. Guter Geschmack besteht in einem Vorstellungsreichtum von derartiger Beweglichkeit, dass ein Eindruck das Ansprechen dieses ganzen Bereichs zur Folge hat und eine Fülle anderer an ihn sich anknüpfender Vorstellungen nach sich zieht. Er lässt sich kurz bezeichnen als wohlausgebildete, beweglich organisierte Rezeptivität. Ein Beispiel: Es achtet jemand beim Beschauen einer Gemäldesamm-

lung nicht auf Linien und Farben, sondern indem er die Bilder betrachtet, erzählen sie ihm etwas, die Stimmung übersetzt sich in eigene Einfälle, durch ein Bild angeregt entsteht in ihm eine Novelle. Ein derartiges reiches und bewegliches Vorstellungsvermögen macht das Wesen des guten Geschmacks aus.

Bildung des Geschmacks im Gegensatz zur gelehrten Bildung ist gleichbedeutend mit Bildung überhaupt. «Man kann nicht sagen: er hat Geschmack, ist aber ungebildet.» Durch Ausbildung des Geschmacks wird die selbständige geistige Persönlichkeit erzogen; dies gilt nicht bloss für den einzelnen, sondern auch für ein ganzes Volk. Dadurch wird der Geschmack zum Medium der Kultur. Es zeugt von einer hochentwickelten geistigen Kultur, wenn eine neue Kunsterscheinung schnell verstanden, wenn dem Genie eine wohlgestimmte Empfänglichkeit entgegengebracht wird. Ein Beispiel solchen guten Geschmacks bildet die Aufnahme, die Rousseau und Gluck im achtzehnten Jahrhundert bei ihren Zeitgenossen fanden. Im Gegensatz dazu stehen Perioden schlechten Geschmacks, die dem Kunstwerk überkommene Regeln entgegensetzen, ohne zu bedenken, dass diese Regeln selbst nur Rückstände von Kunstwerken sind.

Der Geschmack schliesst, als beweglicher Vorstellungsreichtum, feste objektive Normierungen aus. Es kann daher z. B. der Streit, ob Skulpturen bemalt werden sollen, nicht wie öfter versucht wird, nach solchen Normen entschieden werden. Seinem Begriffe nach ist der Geschmack so wenig mit unveränderlichen Normen verträglich, dass ihm vielmehr die Variabilität geradezu wesentlich ist. Dass das Kunstwerk uns etwas sage, ist eine unerlässliche, allgemein gültige Forderung; was es aber sagt, das kann sowohl nach Zeitaltern wie nach Individualitäten sehr verschieden sein; denn verschieden ist die deutende Energie, die sich in der Art und der Fülle der durch einen und denselben Eindruck angeregten Vorstellungen bekundet. Erinnert sei hier an das Beispiel Fechners von dem verschiedenen Eindruck, den eine Perrücke im achtzehnten Jahrhundert machte, und den sie im alten Athen gemacht haben würde. Man denke ferner an die Wirkung einer

Symphonie oder an die verschiedenen Auffassungen des bärtigen Dionysoskopfes [1]).

Was ein gutes Kunstwerk sei, kann der Geschmack allein nicht beurteilen; das Entscheidende ist nicht aus ihm, sondern aus dem produktiven Grundmotiv zu entnehmen. Wenn ich meinem Geschmacke folgend sage, das mutet mich nicht an, so sage ich zunächst nur etwas über mich, und wenn mich ein Kunstwerk rasch anspricht, so zeigt das lediglich, dass ich Geschmack habe. Nur ist auch dies festzuhalten: das Kunstwerk muss dem empfänglichen Beschauer etwas sagen. Wenn man seiner Empfänglichkeit sicher ist und dennoch nicht angesprochen wird, so liegt die Schuld am Kunstwerk.

So wenig wie die Frage nach der Güte des Kunstwerks lässt sich die nach dem obersten Maßprinzip für den Geschmack selbst, d. h. die Frage, welches ist der beste Geschmack, aus dem Wesen des Geschmacks allein entscheiden. Fechner versucht es zwar, indem er den Geschmack für den besten erklärt, der für das ‚Heil der Menschheit' am förderlichsten ist; aber der Geschmack ist nur ein Leichtangesprochenwerden, also ein bestimmtes Verhalten des Menschen dem Kunstwerk gegenüber. Welches der beste Geschmack sei, ist vielmehr von der Entscheidung der Frage abhängig: welches ist das beste Kunstwerk? Das Prinzip für die Beurteilung des Geschmacks muss also aus der Kunst abgeleitet werden, eine Vermittelung, die bei Fechner übersprungen ist.

---

4. Abschnitt. **Die Kunst.**

§ 13. «*Kunst ist Bewältigung eines Stofflichen.*»

Jedes Verfahren, bei dem durch eine besondere Geschicklichkeit an einem Stoffe ein bestimmtes Resultat hervorgebracht wird, kann als Bewältigung eines Stofflichen bezeichnet werden.

---

[1]) Entst. d. n. Ae. S. 357, 408.

(Eine Bewältigung in der Form menschlicher Aneignung trat uns schon auf dem ästhetischen Vorstellungsgebiet entgegen, sowohl beim Zweckmässigen in § 10, als bei dem Verhältnis des Subjektiven zum Gegenstande in § 11.) Um Bewältigung eines Stofflichen handelt es sich beim Handwerk ebenso wie bei der erlösenden Schöpfung des Genius. In solcher Bewältigung besteht alle Kunst, gleichviel ob sie sich auf Gegenstände der Natur oder auf Lebenszustände richtet. Dieser Begriff von Kunst ist ein dynamischer [1]). Die Kunst, so aufgefasst, ist eine Lebensäusserung des thätigen Menschen, sie ist kein Gegensatz zur Wirklichkeit, sondern vielmehr «die spezifische, idealmenschliche Wirklichkeitsform» [2]).

Nach der Verschiedenheit des Stoffes, der bewältigt wird, sind die technischen von den rein menschlichen Künsten zu unterscheiden.

Die technischen Künste entstehen, indem der Mensch sich ausser ihm liegenden Stoffen zuwendet, um sie seinen Bedürfnissen anzupassen. Diese Stoffe sind entweder zäh und biegsam, wie der Bast, oder weich und knetbar wie der Thon, oder faserig fest wie das Holz, oder massig fest wie der Stein. Hieraus ergeben sich als besondere Zweige der Technik: die textile Technik, die Keramik, die Tektonik und die Stereotomie, zu denen als fünfte, die Behandlungsarten der andern in sich vereinigend, die Metallotechnik tritt [3]).

Zu Künsten werden diese Zweige der Technik dadurch, dass die Freude am zweckmässigen Resultat durch die Freude an der Form als solcher abgelöst wird. Dies äussert sich vorzugsweise darin, dass die ursprünglich zweckmässigen Formen von dem Material, dem sie angehörten, getrennt und zu freier Formensprache verwandt werden. Das Band wird, von der Be-

---

[1]) Schiller an Körner, 21. Januar 1802: „Wenn man die Kunst sowie die Philosophie als etwas, das immer wird und nie ist, also nur dynamisch, und nicht, wie sie es jetzt nennen, atomistisch auffasst, so kann man gegen jedes Produkt gerecht sein, ohne dadurch eingeschränkt zu werden."

[2]) „Die geistige Bemächtigung einer blossen Stoffmasse gegenüber ist ein spezifisch Menschliches." E. d. n. Ae. S. 70.

[3]) Semper, a. a. O., I, S. 9 f.

stimmung des Flechtens und Zusammenhaltens losgelöst, als Schmuck benutzt, als Opferbinde des Priesters zum Zeichen der Würde, oder als flatternde Zier des Tanzenden zum Ausdruck der Heiterkeit; ja es wird als Ornament auf Stein und Thon übertragen. An die Stelle praktischer Aneignung tritt eine Art ideeller Ueberwindung des Stoffes. So gehen textile und keramische Kunst in Malerei und Plastik über; alle technischen Künste vereinigen sich endlich in der Architektur, die sich der Formen aller bemächtigt. Malerei und Plastik haben in diesem Ganzen zunächst nur eine nebensächliche Stelle, die des ornamentalen Schmuckes. An diese ursprüngliche Stellung der beiden Künste werden wir erinnert, wenn wir bemerken, dass ein Gemälde oder eine Skulptur in einem Zusammenhange, in den sie passen, eine viel grössere Wirkung ausüben als wenn sie mit anderen in einer Gallerie zusammengedrängt sind.

Das Menschliche tritt allmählich in die technischen Künste ein, indem die ornamentale Formensprache dazu benutzt wird, an gewissen, regelmässig gebrauchten Gegenständen einen Hinweis auf ihre Verwendung anzubringen. So schmückt man die Opferstelle, die Hydria, das Trinkgefäss mit menschlichen Gestalten, um das Opfer, das Wasserholen oder das Trinken darzustellen. Zunächst erscheinen die hier zum erstenmale auftretenden rein menschlichen Motive lediglich als ornamental, allmählich entwickelt sich aber aus diesem Keim für den Künstler die Aufgabe, das Menschliche an sich, ohne technische Beziehung, darzustellen. Dies leitet über zu der zweiten Gattung von Künsten.

Die rein menschlichen Künste haben den Menschen selbst zum Stoff. Alle Lebensthätigkeiten des Menschen aber, wie Atmung, Blutumlauf, Bewegung des Gehens, sind beherrscht vom Prinzip der Rhythmik. Daher ist auch der Rhythmus die Form, in der zunächst die Bewältigung des Stofflichen sich vollzieht. Man denke an das Mähen und Dreschen der Landarbeiter, an den Gesang bei der Arbeit. Wo der Rhythmus fehlt, ist auch die Thätigkeit und deren Ergebnis beeinträchtigt; so wird bei ungeschicktem Hobeln das Holz nicht geglättet, sondern zerhackt.

Das Rhythmische erleichtert nicht nur die Arbeitsthätigkeit, es verleiht ihr auch Schönheit. Indem an die Stelle des Hinblicks auf einen Zweck die Freude an der Bethätigung selbst tritt, geht aus der einfachen Lebensthätigkeit die Kunst im engeren Sinne hervor. So sind aus dem Gang und dem Schrei Tanz und Gesang, die ältesten Künste, entstanden. Man könnte auf den Gedanken kommen, die rein menschlichen Künste überhaupt dem Prinzip der Rhythmik unterzuordnen. In der That herrscht dies Prinzip noch bei der ursprünglichsten, dem Tanz und Gesang verwandten Art der Poesie, dem Hymnus; auch die erzählende Poesie scheint anfänglich rhythmisch gewesen zu sein, die Ilias z. B. zeigt eine Art rhythmischer Anordnung des Stoffes, indem sie die Vorgänge in grossen gleichmässigen Wellen verlaufen lässt. Das höhere geistige Leben aber ist nicht rhythmisch; so tritt denn auch weiterhin das Rhythmische in der Dichtkunst, wie in den höheren Künsten überhaupt, zurück und macht einem anderen Prinzip Platz, das im folgenden genauer betrachtet werden soll.

§ 14. «*Die Kunst als Kundgebung grosser Seelen stellt das Menschliche seinem höchsten Sinne nach dar.*»

Aus den rhythmischen Künsten, aus Tanz, Gesang und Hymnus entwickeln sich durch Steigerung ins rein Geistige die höheren Künste der Mimik, der Musik und der Poesie; aus den technischen Künsten sich herausbildend kommt noch als vierte die bildnerische Darstellung im höheren, künstlerischen Sinne hinzu.

Auch in diesen Künsten findet Bewältigung eines Stofflichen statt; das menschliche Leben in seinem ganzen Reichtum ist der Stoff, den der Künstler sich aneignet. Aber die Bewältigung des Stoffes genügt hier nicht mehr für die Beurteilung; vielmehr tritt als ein höheres Stilprinzip das Menschliche auf. Der Künstler stellt die Dinge und ihre Beziehungen zum Menschen so dar, dass darin menschliche Seele zum Ausdruck kommt. Sein ganzes Schaffen ist darauf gerichtet, an und in den Dingen Seele zur Anschauung zu bringen. Er erreicht dies durch Entwürfe von Zusammenhängen, in denen

eine grosse Seele sich voll aussprechen kann, und durch Steigerung der Gestalten in derselben Absicht.

Das Menschliche ist das über die äussere Natur Hinausgehende, dem Menscheninnern Spezifische. Deshalb darf sich der Künstler nicht streng an die äussere Natur halten, sondern muss von ihr so weit abweichen, als sie nicht das Innermenschliche auszudrücken vermag.

Eine besondere Seelenkraft muss dem Künstler innewohnen, damit er einer solchen Gestaltung des Stoffes fähig sei. Dadurch wird das Kunstwerk zu einem Abbilde der Seelenkraft grosser Menschen, zu einer Kundgebung des Individuellen in diesen Menschen [1]). (Sixtinische Madonna, Beethovens fünfte Symphonie, Shakespeares Macbeth und Sturm.) Auch ein nicht in den gewöhnlichen Kunstformen auftretendes Werk wie Humboldts Kosmos wirkt in diesem Sinne künstlerisch, wenn wir auf die geistige Persönlichkeit achten, die daraus zu uns spricht.

Die Kunst in diesem höheren Sinne ist der Atem des geistigen Lebens. Ein Leben ohne Kunst wäre kein menschliches Leben; wo keine Kunst ist, ist der Mensch nicht Mensch. Die niederste Stufe in dem Verhältnis des Menschen zur Kunst ist die, dass er (etwa im Nachsingen eines Liedes) zu lebendigen Gefühlen erzogen wird, die ein Abklang der poetischen sind. Auf einer höheren Stufe gelangt er dazu, dem Menschlich-Natürlichen, das als Stimmung in ihm lebt, einen eigenen Ausdruck in künstlerischer Form (wie im Volkslied) zu geben. Auf der höchsten Stufe endlich bildet der Mensch «mehr als das Alltäglich-Natürliche» in ein Werk hinein, er giebt darin das Menschliche seinem höchsten Sinne nach kund. Durch ein solches Kunstwerk wird ein Beispiel gegeben, das wiederum andere zur Teilnahme an einem höheren geistigen Leben emporzuheben vermag.

---

[1]) „Persönlichkeit ist eine Eigenschaft. . . . Es ist ein Höchstes, zu dem der Mensch sich gestaltet, indem er in Gefühlen und Gedanken grosse Zusammenhänge lebenvoll in sich befasst."

Ae. d. d. Kl. (Reclam) 121.

§ 15. *«Die künstlerische Absicht bestimmt den Gegenstand und die Behandlungsweise.»*

Das Bestimmende für die höhere Kunst ist jene schaffende Kraft im künstlerischen Menschen, die wir Genie nennen. Sie äussert sich als Drang zu produzieren, als unbestimmter Erfindungstrieb. Zu diesem gesellt sich beim echten Künstler rastloser Fleiss, unermüdliche Ausdauer und Geduld. Wie von einem unwiderstehlichen Instinkte getrieben arbeiten Künstler wie Schiller und Wagner; eine ganz andere Daseinsform, eine über ihnen stehende Kraft scheint in ihnen, den einzelnen Menschen, lebendig zu sein. Wie die Ameise ihr Leben opfert und sich in das Wasser stürzt, um anderen eine Brücke zu schaffen, so scheint der Künstler im Dienste einer höheren Absicht zu stehen, der er sich völlig hingeben muss, damit ein Kunstwerk zu stande komme.

Die produktive Kraft des Künstlers zeigt sich weniger im Erfinden von Neuem, nie Dagewesenem, als vielmehr vor allem darin, welchen Gegenstand er wählt und wie er ihn ergreift und gestaltet. Für dieses künstlerische Verfahren sind die Begriffe Form und Gehalt von Bedeutung.

Die Aufgabe des Künstlers ist, dem Gegenstande Form zu geben. Dies wird vermittelt durch den Gehalt. „Gehalt ist das dem Geiste des schaffenden Künstlers angehörige Medium, vermöge dessen eine Gestaltung des Gegenstandes sich vollzieht. . . . Der Gehalt selbst entsteht, wenn ein Gemüt sich gedrängt fühlt, einen bestimmten Eindruck sich in bestimmter Weise zu deuten. Kann es dann dahin gebracht werden, dass aus einer Darstellung des betreffenden Vorwurfes eben diese Deutung den Beschauer anspricht, so ist hiermit ein Kunstwerk geschaffen. Der zunächst subjektiv gehegte Gehalt spricht nun uns andere aus dem Gegenstande in dieser Darstellung objektiv an. Ist dies erreicht, dann eben sagen wir, der Gegenstand habe Form, Gestalt erhalten“ [1]).

---

[1]) Ae. d. d. Kl. (Reclam) S. 78, 79.

Das Wesen der Form ist Individualität, Bestimmtheit. Mit Form wird die besondere Art bezeichnet, wie sich die Bedeutung des Gegenstandes für ein menschliches Gemüt im Kunstwerk ausspricht. Form ist demnach die zum Sprechen gebrachte Seele des Gegenstandes. Der wahre Künstler erhellt den Gegenstand nicht mit dem flackernden Schein subjektiver Willkür, sondern stellt ihn objektiv und treu hin, so dass der Gehalt als ein ruhig leuchtendes Licht an ihm sichtbar wird. Die künstlerische Absicht, die sich hierin bethätigt, hat mit Tendenz nichts zu thun. Shakespeare verfährt völlig untendenziös, und wie erstaunlich viel Gehalt eignet seinen Werken! Form und Gehalt gehen ineinander über, denn der Gehalt ist, wie die Form, ein künstlerisches, hervorgebrachtes Moment. (Die ‚Gestalt im Geist' in Michelangelos Gedichten.)

Mit Inhalt endlich wird alles Einzelne des Gegenstandes bezeichnet, was zur Verwirklichung der künstlerischen Absicht in das Kunstwerk übernommen wird [1]). Der Inhalt eines Kunstwerks muss nach seinem Gehalt gewählt werden; denn dieser Inhalt soll durch die Form derart gesteigert werden, dass daraus der Gehalt uns anspricht [2]).

Auch die technische Behandlung muss sich aus der Vertiefung des Künstlers in den Gegenstand ergeben. Franz komponierte schottische Balladen, ohne zu wissen, dass die schottischen Volksweisen keine grossen Terzen und Septimen enthalten, gleichwohl vermied er diese Intervalle in seinen Kompositionen; so sehr hatte er sich in die den Dichtungen zu grunde liegende Stimmung hineingelebt.

Das dargelegte Prinzip führt auch zur richtigen Beurteilung des Idealismus und des Realismus als zweier ver-

---

[1]) Der entsprechende Begriff in der Aesthetik d. d. Klassiker ist Stoff. „Das Stoffliche . . . ist alles einzelne des Gegenstandes, dessen Uebernahme in das Kunstwerk zum Zweck der Darstellung eben dieses Gegenstandes in Frage kommen kann." Ae. d. d. Kl. (Reclam) S. 79.

[2]) „Form eines Gegenstandes ist der frei und im vollen Strome eines unbedingten Eindruckes aus dem Gegenstande selbst uns ansprechende Gehalt; dass der Gehalt in der Anschauung, im Gegenstande liege und nicht hinzu gedacht werden müsse, darin eben besteht das Künstlerische seiner Darstellung." Ae. d. d. Kl. (Reclam) S. 99.

schiedener Arten des künstlerischen Verfahrens. Man darf nicht als Norm aussprechen, dass die Kunst ihre Gegenstände durchweg idealistisch oder durchweg realistisch darstellen müsse. Es hängt vielmehr vom Gegenstande selbst ab, welche Behandlungsweise anzuwenden ist. Wahrer Idealismus und wahrer Realismus haben miteinander die Treue gegen den Gegenstand gemeinsam. Diese Treue fordert, wenn der Künstler einen gewöhnlichen Gegenstand wählt, die realistische, und wenn er sich auf einen höher gelegenen richtet, die idealistische Behandlung. Was für einen Gegenstand aber der Künstler zu wählen hat, und welche Behandlungsweise demnach für ihn die angemessene ist, dies wiederum wird durch seine Anlage bestimmt. «Ist der Künstler fähig, den höheren Gegenstand zu sehen, so wird er auch die edlere Behandlungsart erfinden,» wie man an Schillers Aufsteigen von den Räubern zum Don Carlos, an dem Gegensatze von Karl Moor und Marquis Posa erkennen kann.

Idealistisch in dem bezeichneten Sinne ist Rembrandt in seinem Christusbilde [1]); er idealisiert durch die Beleuchtung und Anordnung, durch die er den einzelnen Gegenstand hervorhebt, während er im übrigen mit der grössten Schlichtheit und Derbheit verfährt. Er geht von entschieden idealistischen Motiven aus, er hat uns etwas Ausserordentliches zu sagen und bringt diese künstlerische Absicht in würdiger Weise zum Ausdruck. Ein echter Realist unter den Neueren ist Balzac. Er zeichnet die Zustände seiner Zeit überaus treu, er lässt nur die Dinge selber sprechen und uns das Geheimnis ihres Wesens zurufen.

Ein Idealrealist ist Heinrich von Kleist. Er geht von hohen künstlerischen Motiven aus, aber die Art und Weise, wie er ihnen Gestalt giebt, ist vielfach nicht die für sie, sondern für gewöhnliche Gegenstände angemessene, mithin eine realistische.

Ein falsches Idealisieren tritt ein, wenn ein nur dem Gewöhnlichen gewachsener Geist einen hochgelegenen Gegenstand durch Künstelei, durch hohle Typen zu bewältigen sucht.

---

[1]) In der Erweckung des Lazarus. E. d. n. Ae. S. 118.

Idealismus im schlechten Sinne, idealistische Manier entsteht andererseits auch, wenn bei einem auf Hohes angelegten Künstler eine subjektive Stimmung vorhanden ist, aber das angemessene Objekt für sie fehlt. Dieser Idealismus ist wie ein Licht, dem ein Gegenstand fehlt, an dem es sichtbar werden könnte. Der Pseudoidealist bringt unendliche Perspektiven zur Andeutung, aber er kommt über die Perspektiven nicht hinaus; er weiss nicht seine Absicht im Gegenstande zu verhüllen, so dass sie in ihm gleichsam verkörpert erschiene. An Fehlern dieser Art leiden Novalis, Hölderlin, Shelley; sie gelangen nicht zur Vollkommenheit, weil ihnen ein adäquater Gegenstand fehlt.

Auch der Realismus kann zur Manier ausarten. Diese besteht darin, dass Gegenstände ohne künstlerische Absicht dargestellt werden. Ein solcher Realist im Excess ist Daudet. Er erzählt meisterhaft, aber er verliert sich im Detail.

Ein Beispiel echt künstlerischen Verfahrens bietet Richard Wagner dar. Während seines Aufenthaltes in Paris entdeckte er in sich die deutsche Heimat, den deutschen Grund seines Wesens. Hieraus entsprang für ihn die innere Nötigung, die deutsche Seele in ihrer ganzen Tiefe aufzufassen; die idealen Hintergründe der deutschen Vergangenheit, vom Mythus an, wurden in seinem Geiste lebendig. Der ganze Plan seiner künftigen Schöpfungen stand nun wie mit einem Schlage in voller Klarheit vor ihm; in diesem seelischen Vorgange vor allem ist das Idealistische seines Verfahrens begründet. An der Verwirklichung seines Planes hat er mit rastlosem Fleisse fast bis an sein Lebensende gearbeitet, stets bestrebt, gegen seinen Gegenstand die strengste Treue zu wahren. Er ergreift dabei das Einzelne mit solcher Genauigkeit, dass es ihm auf jede Falte anzukommen scheint, aber er verliert sich nicht im Detail, dieses gilt ihm stets nur als Mittel, um dem Gehalt seines Stoffes völlig gerecht zu werden.

§ 16. «*Die Ausführung soll der vom Künstler gewollten Bedeutung Deutlichkeit verleihen.*»

Bei aller objektiven Treue stellt die Kunst den Gegenstand doch nicht so dar, wie er in Wirklichkeit ist. Der Maler malt den Garten, er pflanzt ihn nicht. Der Künstler soll nicht einfach das Wirkliche wiederholen, sondern er soll absichtsvoll verfahren, um die Bedeutung des Gegenstandes für sein empfindendes Gemüt mit Deutlichkeit auszudrücken. Ist dies in einem Kunstwerk erreicht, so nennen wir es stilvoll. (Ebenso sagen wir von einem Menschen, dessen Charakter sich deutlich in seiner Schreibweise kundgiebt: er hat Stil.)

Demnach lässt sich kurz definieren: «Stil ist Deutlichkeit,» und zwar in Beziehung auf die gewollte Bedeutung, nicht auf das mechanische Dasein des Gegenstandes. Die Deutlichkeit kann durch die Anordnung erreicht werden, so wenn in Rafaels Schule von Athen sich alles auf die beiden Hauptfiguren bezieht; oder durch Sentenzen, wie in Hamlets Monolog; oder durch die Situation, wie in Hamlets Ringen mit Laertes; oder, in musikalischen Schöpfungen, durch das Gewebe der Motive, wie in der Einleitung zum zweiten Akt des Lohengrin.

Eine theatralische Aufführung erfordert, um stilvoll zu sein, vollendete Korrektheit in der Wiedergabe des Kunstwerks. Bei manchen Darstellungen Wagnerischer Werke ist dies Erfordernis so wenig erfüllt, dass man den Eindruck erhält, als habe man einige gelungene melodische Einfälle in phantastischer Einkleidung, aber nicht ein Kunstwerk vor sich. Wollte man ein Wagnerisches Werk nur nach einer solchen Aufführung beurteilen, so hätte man kein Recht, seinen Schöpfer einen Künstler zu nennen.

Die einzelnen Regeln des Stils entstehen in der Weise, dass gewisse erprobte Arten, Deutlichkeit zu erzielen, festgehalten und zu Normen gemacht werden. Eine Tonart z. B. drückt deutlich eine bestimmte Stimmung aus; soll daher ein Musikstück von einer Stimmung beherrscht sein, so wird der Komponist gern in derselben Tonart beharren. Wird dies zu

einer Forderung erhoben, so erscheint der Stil als Norm. Wenn aber ein Lied reich an wechselnden Stimmungen ist, wenn es wie der Erlkönig eine Katastrophe enthält, dann muss mit innerer Notwendigkeit von einer Tonart in die andere übergegangen werden, dann verlangt gerade der Stil einen solchen Wechsel, denn seine Forderung ist stets die eine: es soll ein adäquater deutlicher Ausdruck für die gewollte Bedeutung gefunden werden.

Alle Stilregeln sind nur von relativer Berechtigung, es muss von ihnen abgewichen werden, wenn mehr zu sagen ist, als sich bei ihrer Befolgung ausdrücken liesse.

Der Wirklichkeit braucht das Kunstwerk nicht durchaus korrekt zu entsprechen. Der Künstler lässt störende Zufälligkeiten weg; er malt nicht alle Details einer Wiese, sondern zieht sie zu Resultanten zusammen und erzeugt dadurch den Eindruck der Weite und Buntheit (Böcklinsche Blumenwiesen); er kann beim Historienbilde von Details absehen, die für das Genrebild wichtig sind. Er kann sich ferner darauf beschränken, nur eine Seite des Gegenstandes wiederzugeben (Silhouette, Skulptur); ja er kann sogar Gegenstände darstellen, die die Wirklichkeit überhaupt nicht aufweist. Das Motiv bei allen solchen Abweichungen liegt in der gewollten Bedeutung; der Künstler darf die Natur verlassen und muss über sie hinausgehen, wenn er mehr zu sagen hat, als die Natur auszudrücken vermag.

Auch Vereinigungen von zeitlich Auseinanderliegendem verstossen an sich nicht gegen den Grundgedanken des Stils. Kaulbachs Reformationsbild ist allerdings stillos, aber nicht weil es Menschen verschiedener Zeiten zusammenstellt, sondern lediglich deshalb, weil ihm die Deutlichkeit fehlt, weil in ihm der Geist der Zeit, den es darstellen soll, nicht zur Erscheinung kommt. Rafaels Schule von Athen dagegen ist trotz ähnlicher anachronistischer Zusammenstellung stilvoll; denn sie bringt das aktive griechische Geistesleben dadurch zu deutlichem Ausdruck, dass sie einen Vorgang und nicht einzelne auseinanderfallende Gruppen darstellt. Nach diesem Prinzip sind auch die Donatoren auf vielen Heiligenbildern zu beurteilen.

Die Frage, ob das ‚Schöne' oder das Charakteristische in der Kunst den Vorzug verdiene, ist ebenfalls mit dem Hinweis auf die gewollte Bedeutung zu beantworten. «Der Künstler gebraucht das eine und das andere, wie rechte und linke Hand,» je nachdem die künstlerische Absicht es erfordert. Shakespeares Imogen ist schön und charakteristisch zugleich, Cloten ebenso meisterlich in seiner Art und künstlerisch bedeutend, obwohl Schönheit nicht zu seinem Charakter gehört. Für Shakespeares Bösewichter ist es wesentlich, dass sie nicht idealisiert sind; Rafaels Paulus (in der Predigt vor den Athenern) entspricht nicht den Regeln formaler Schönheit und ist eben darum von vollendeter künstlerischer Deutlichkeit.

In den Bereich des Erdichteten, von der Wirklichkeit Abweichenden gehört auch das Symbol. Keine Kunst kann ohne Symbole gedacht werden. Nach dem Grundprinzip des Stils ist ein Symbol gut, wenn es deutlich und verständlich ist. Ein gutes Symbol muss jeden denkenden Menschen ansprechen; je zwingender, allgemeinverständlicher es ist, desto mehr verdient es, ein künstlerisches genannt zu werden. Die Inder bildeten ihre Götter mit einem Elefantenkopf. Dies ist uns unverständlich, es spricht uns nicht an; wir lehnen daher solche Darstellungen ab. Auch das Alte Testament enthält eine Menge uns unverständlicher Symbole, z. B. die Seraphim, die eigentlich nur Kreise mit Flügeln, also verworrene und darum hässliche Figuren sind. Naturwahr und ansprechend dagegen ist die Vision des Ezechiel bei Rafael. Schön ist auch die Symbolik der christlichen Legende; sie bringt nicht historisch-religiöse Absonderlichkeiten, sondern ein rein menschlich Bedeutungsvolles zum Ausdruck.

Warum, so muss man fragen, verlässt die Kunst die Wirklichkeit und erhebt sich in die Sphäre des Symbolischen; wodurch ist insbesondere die gewagteste Symbolik, die theatralische Illusion, daseinsberechtigt? Die tiefere Berechtigung liegt darin, dass das Leben selbst in gewisser Weise symbolisch erscheint und zum Symbole hinzwingt. Ausserordentliche Erlebnisse können uns über die Wirklichkeit, die uns nicht genug zu thun vermag, hinausheben; sie versetzen uns in einen Traumzustand, in dem wir die Dinge wie durch einen Schleier sehen. Die

Kunst sucht das Traumartige einer solchen ausserordentlichen Empfindung nachzuahmen; sie vermag uns durch überzeugendes Vorführen eines unwirklichen Vorgangs über die Wirklichkeit zu erheben.

Mit der Forderung der Deutlichkeit sind die Regeln, welche die Aesthetik der Kunst vorzuschreiben vermag, im wesentlichen erschöpft. Mit der speziellen Kunsttheorie, den Kunstmitteln im einzelnen sich zu befassen ist nicht Sache des Aesthetikers; dies ganze Gebiet hat er dem schaffenden Künstler zu überlassen, dem allein seine künstlerische Absicht als Richtschnur dienen muss. Eine Aufgabe aber bleibt der Aesthetik noch übrig: die Beziehung der Kunst zum ganzen geistigen Bereich näher zu untersuchen. Dies ist der Gegenstand des folgenden Abschnitts.

---

5. Abschnitt.

Seelische Grundthatsachen des Schönen und der Kunst[1].

§ 17. «*Erhebung.*»

Der Arbeiter, der nach angestrengter Thätigkeit ermüdet heimkehrt, hat in der äussersten Erschöpfung ein Gefühl entschiedenen Wohlbehagens; das selbe tritt ein, wenn bei den Anstrengungen des Sports oder des Bergsteigens der Körper über die Grenze der normalen Leistungsfähigkeit hinaus beansprucht wird, bis der Widerstand der physischen Natur gleichsam bezwungen, das Körperliche sozusagen niedergerungen ist; im Gegensatz zu dem Unterliegen des Körpers behauptet sich dabei das Geistige als ein Ueberlegenes und kommt zum rein wohlthuenden Gefühl seiner selbst[2].

Ein höherer Grad dieser Ueberlegenheit ist die Selbstüberwindung, deren wir uns wie einer magischen Gewalt be-

[1]) Aeltere Ueberschrift: Aesthetische Wirkungen.

[2]) Vgl. W. Henke, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock 1871.

wusst werden, wenn es uns gelungen ist, eine leidenschaftliche Erregung, z. B. den Zorn, zu unterdrücken. — Dieselbe seelische Kraft bethätigt sich im Ertragen des Schmerzes[1], und nicht minder auch im Ueberschwang der Freude, wenn die Erde unter uns zu versinken scheint. — Der Schriftsteller erhebt sich durch eine gelungene Leistung über das Maß der eigenen Natur; Shaftesbury verlangt von ihm, dass er sich selbst übertreffe. Grossen Künstlern ist daher eine gewisse Verachtung dessen eigen, was sie vollendet haben; sie streben unablässig zu immer Höherem, von ihnen gilt, was Goethe von der Natur sagt: ‚Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehn gehängt'. — Ein Uebersichemporsteigen im höchsten Sinne ist die Selbstentäusserung, die im Phänomen der Heiligkeit als eine dauernde Umgestaltung des inneren Lebens erscheint. Der Heilige hat seine eigene Persönlichkeit völlig aufgegeben, er ist ganz Güte, er lebt und fühlt nur in anderen, und gerade darin beruht sein spezifisches Lebensgefühl. Ueber die Vernichtung der Persönlichkeit hinweg gelangt er zum Atemzuge eines überpersönlichen Wesens. Ein solcher Heiliger war Franz von Assisi, der völlig in der Natur, mit der er aufs innigste verkehrte, aufging.

Alle die angeführten Erscheinungen haben eine gemeinsame Form, die wir als Erhebung bezeichnen; sie kehrt in dem Wohlgefühl körperlichen Erschöpftseins wie in dem oben erwähnten Aperçu Shaftesburys und in der Ekstase des Märtyrers wieder; sie besteht darin, dass aus innerer Macht ein früherer Zustand im Menschen aufgehoben und an seiner Stelle ein anderer, höherer geschaffen wird. Sie ist etwas Ursachloses, das in der äusseren Natur unmöglich sein würde, und erweist sich durch diese Spontaneität ihres Auftretens als ein spezifisch Geistiges, dem Mencheninnern Eigentümliches. Sie ist zugleich eine Form geistiger Thätigkeit, die den ganzen geistigen Bereich durchsetzt und charakterisiert.

Das Wohlgefühl, das schon mit der niedersten Form der Erhebung verknüpft ist, steigert sich auf den höheren Stufen

[1] Jean Paul, Levana: „Was thut's? Nur weh!" Ms. — Zu demselben Abschnitt auch: «Der Waterlooschlaf Napoleons», «Die Nacht Michelangelos».

zur Heiterkeit, auf der höchsten zur Seligkeit. Aus dieser Seite des Phänomens erklärt sich auch die Wirkung des Erhabenen in der Natur und in der Kunst.

Erhaben nennen wir Naturerscheinungen, die in uns das Gefühl der Erhebung hervorrufen. Solche Erscheinungen haben wir vor uns im Gewitter, in einem Vesuvausbruch, aber auch in einer öden Bergaussicht, wie überhaupt in jeder grossen stillen Einsamkeit. In allen diesen Fällen zeigt die physische Existenz sich machtlos oder gar mit Vernichtung bedroht, während das Innere sich als unbeeinträchtigt empfindet und sich zum Gefühl der Ueberlegenheit erhebt. Insofern kann das Erhabene als Gegenbild der Erhebung bezeichnet werden. „Burke beschreibt es als ein inneres Wunder, dass Tod und Schrecken uns begeistern und entzücken, und spricht damit das Phänomen des Erhabenen stark und entschieden aus“ (E. d. n. Ae. 201).

Im menschlichen Leben selbst tritt das Erhabene in der Form des Heroischen auf. Heroisch ist jeder innere Zustand, der den Menschen dazu treibt, das eigene Leben zu verachten und alle Kraft an die Erreichung eines hohen Zieles zu setzen. Das Heroische bethätigt sich im Leiden sowohl wie im Handeln. Im Gegensatz zum Erhabenen der übrigen Natur, das uns direkt nur die Nichtigkeit des Physischen zeigt, führt es uns die Macht des Geistigen unmittelbar vor Augen. Kolumbus auf dem Meere ist ein Beispiel des Heroischen, in dem sich die Herrschaft eines geistigen Kernes über die ganze reale Welt darstellt [1]).

Die Kunst hat mit der Selbstentäusserung dies gemeinsam, dass sie ein Ausserordentliches hervorbringt, das sich in dem natürlichen Lauf der Dinge nicht vorfindet. Sie bringt demnach auch das Phänomen der Erhebung zu deutlichem Ausdruck und zieht den Geist des Aufnehmenden zu dem Ausserordentlichen empor. Man vergleiche hierzu Goethes Aeusserung über den Faust (Briefwechsel mit Zelter, 26. Juli 1828): „Wenn dies Ding nicht, fortgesetzt, auf einen übermütigen Zustand hin-

---

[1]) Im Ms. ist noch auf Kants Subjektivismus, Schillers Lehre vom Erhabenen und Schopenhauers Verneinung des Willens verwiesen.

deutet, wenn es den Leser nicht auch nötigt, sich über sich selber hinauszumuten, so ist es nichts wert." Die Kunst, in solchem Sinne aufgefasst, steht in völligem Gegensatz zur dekorativen Kunst. Während diese immer nur den guten Augenblick jedes Tages bilden wird, sollen die großen Kunstwerke innere Erlebnisse für uns abgeben. Sie setzen daher auch einen Zustand völliger Sammlung und Ungestörtheit voraus. Hiermit im Einklang ist es, wenn die Vorführung eines Kunstwerks räumlich und zeitlich außerhalb des Gewöhnlichen fällt und uns schon hierdurch über die Sphäre des Alltäglichen hinaushebt. (Olympische Spiele, Bayreuther Festspiele.)

Die Schauspielkunst insbesondere verlangt eine solche Erhebung über das Alltägliche. Große Schauspieler sind in hohem Grade der Selbstentäusserung fähig; durch eine ekstatische Gebärde, eine Bewegung des Außersichseins vermögen sie oft noch den Eindruck des Kunstwerks zu steigern und mit einem Schlage den ganzen Seelenzustand der dargestellten Person zu enthüllen. Diese Fähigkeit setzt einen ganz eigenartigen und so hochbelegenen seelischen Zustand voraus, dass es bedenklich erscheint, eine Virtuosität daraus zu machen. Die Entäußerungsfähigkeit durchsetzt denn auch oft alle Lebensgefühle des Schauspielers so, dass er für das gewöhnliche Leben wenig geschickt erscheint.

In der Musik erfährt das Erhabene die vollkommenste Verinnerlichung. Im Gegensatz zu dieser Innerlichkeit erscheint das äußerlich Erhabene im Eindruck des Meeres roh, die Erhabenheit des Sternenhimmels kalt. Die Musik zieht uns von den Beziehungen der Dinge außer uns ab und lässt uns „einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken" [1]). Von der erhebenden Wirkung der Musik schreibt Goethe an Zelter (Briefwechsel 24. August 1823): es sei „ein solcher Genuss, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt".

Auf dem Gefühl der Erhebung beruht endlich der Reiz des Unversöhnt-Tragischen. Indem es uns das Schicksal eines

---

[1]) R. Wagner, IX, 97; Wagner-Lexikon 495.

Menschen als trostlos hinstellt, löst es uns zugleich innerlich von dem ganzen Zustande los, in dem derartiges möglich ist, und hebt uns über die Wirklichkeit empor.

§ 18. «*Versöhnung.*»

Das Grundmotiv aller Kunst ist Freude. Wenn dennoch traurige Motive zum Gegenstande der Kunst gewählt werden, so ist zu fragen, ob es bei diesen nicht einen Ausgleich giebt, der zu einem freudigen Gesamteindruck führt. In der That treffen wir, abgesehen von den Fällen des Unversöhnt-Tragischen, die rein durch Erhebung wirken, in der Mehrzahl der tragischen Kunstwerke ein versöhnendes Moment, dessen eigentümliche Wirkung auf der Vereinigung der Gegensätze im Bewusstsein beruht.

Die Grundform dieser Wirkung ist die des Kontrastes [1]). Kontraste sind entweder simultan oder in zeitlicher Folge auseinandergezogen. Beispiele von simultanen Kontrasten sind: die Verbindung von Grün und Rot, ein Bild auf dunklem Hintergrunde. Der Reiz eines solchen Kontrastes beruht darauf, dass sich das Bewusstsein in der Vereinigung der kontrastierenden Eindrücke bethätigt. Dazu ist erforderlich, dass die beiden Eindrücke ein gemeinsames Element enthalten, da ganz disparate Dinge nicht kontrastieren. — Ein Beispiel für den zeitlichen Kontrast bietet die Auflösung einer Disharmonie. Die Aufeinanderfolge einer Dissonanz und eines harmonischen Accordes ruft gesteigertes Wohlbehagen hervor. Auch dies setzt ein Bewusstsein voraus, das entgegen dem Gesetze des Zeitablaufs die vorübergegangenen Eindrücke einheitlich festhält. Ohne die vorhergehenden Ausweichungen würde ein Schlussaccord matt sein, aber durch die Zusammenfassung der Eindrücke im Bewusstsein erfährt er eine ungemeine Bereicherung. Notwendig für ein solches Ergebnis ist, dass die kontrastierenden Glieder in einem gewissen Kraftverhältnis, in einer dynamischen Proportion zu einander stehen; «der Schluss muss fähig sein, die negativen Kontrastglieder als Steigerung des Inhaltes in sich aufzunehmen». Ver-

---

[1]) Fechner, II 231 ff.

möge der hinzukommenden Wirkung des Kontrastes kann Unlust sogar durch eine kleinere darauf folgende Lust überwunden werden. Wie bei der Steigerung der Eindrücke (§ 3), so funktioniert auch hier das Bewusstsein als eine aktive Kraft.

Wie die Steigerungskraft des Kontrastes darauf beruht, dass das Bewusstsein in der Vereinigung der getrennten Eindrücke sich bethätigt, so kommt die Versöhnung im Kunstwerk dadurch zu stande, dass das künstlerische Bewusstsein, welches dem Gegenstande zu grunde liegt, mitempfunden wird. Ein kleiner positiver Zug, in einem einzigen Verse ausgesprochen, genügt, um die versöhnende Wirkung auszulösen. Dantes Hölle schließt mit den Worten: „Und wir entstiegen aus der engen Mündung, und traten vor zum Wiedersehn der Sterne.“ Durch die unendliche Perspektive, die sich hier im Aufblick zu den Sternen vor uns öffnet, werden wir auf den Dichter hingewiesen und empfinden einen wirklichen Ausgleich, indem wir uns in das Gemüt Dantes versetzt fühlen. Im Hamlet knüpft sich an die Worte „In Bereitschaft sein ist alles“ eine versöhnliche Wirkung; Shakespeare selbst spricht in Hamlets Reflexionen und zieht uns dadurch in die Gemeinschaft seines Bewusstseins hinein. Versöhnend wirkt auch der Schluss von H. v. Kleists Novelle ‚Das Erdbeben in Chili‘. Nachdem Don Fernando den eigenen Sohn Juan verloren und das Kind seiner gemordeten Freunde, Philipp, als Pflegesohn aufgenommen hat, heißt es: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müsste er sich freuen“. Auch hier versöhnt das Lächeln des Dichters mit dem Grauenhaften der vorausgegangenen Ereignisse.

Der Dichter braucht jedoch keineswegs seine Auffassung ausdrücklich in solchen Aussprüchen kund zu geben. Die Form allein, in der er den Gegenstand behandelt, erlaubt in vielen Fällen einen Rückschluss auf das Gemüt des Dichters und veranlasst uns, bei der Empfindung zu verweilen, aus der heraus das Kunstwerk geschaffen wurde. So versöhnt Homer mit dem Tode Hektors, wenn er die Ilias mit der Totenklage der Trojaner um den gefallenen Helden ausklingen lässt. In ‚Romeo und Julia‘ herrscht am Morgen nach der Katastrophe eine

Ruheempfindung, die aus dem Gemüt des Dichters auf uns übergeht. (Eine unbarmherzige Konsequenz dagegen waltet im ‚Lear', dies Stück wirkt unversöhnt-tragisch.)

Deutlicher bekundet sich das versöhnende Moment, wenn es in einer handelnden Person verkörpert ist, z. B. in der Gestalt Prosperos im ‚Sturm'. Am deutlichsten, wenn die Versöhnung durch den Gang der Handlung selber zum Ausdruck gebracht wird, so im ‚Macbeth', in ‚Richard dem Dritten', in der ‚Oresteia', im ‚Nibelungenring', und vor allem im ‚Wilhelm Tell', wo die Liebe des Volkes den Helden von der Schuld losspricht.

In dem Falle, wo die Versöhnung in der Handlung selber zum Ausdruck kommt, liegt die Gefahr nahe, dass das Tragische, wie oft in der Oper, durch einen nur äußerlich versöhnenden Schluss verblasst und trivialisiert wird, oder dass die Versöhnung in einer vermeintlichen poetischen Gerechtigkeit nach dem Schema von Schuld und Strafe gesucht wird. Die Versöhnung wird oft auch dadurch verfehlt, dass der Dichter die seelische Kraft nicht besitzt, die allein einen versöhnenden Ausgleich möglich macht. In der ‚Emilia Galotti' fordert Odoardo den Prinzen vor einen höheren Richter; aber eine solche Vertröstung kann nicht befriedigen. Lessings «Richter stellt die versöhnende Kraft nicht dar» und wirkt deshalb auch nicht versöhnend. Hebbel scheint in seiner ‚Maria Magdalena' durch einen Nebenzug, gleichsam von der Seite her, versöhnen zu wollen, indem er den Meister Anton an seiner bisherigen Lebensauffassung irre werden lässt mit den Worten: „Ich verstehe diese Welt nicht mehr." Das dichterische Bewusstsein vermag hier das Uebermaß des Tragischen nicht zu tragen, die Worte sind daher unfähig, eine Versöhnung herbeizuführen. Der Eindruck wäre größer gewesen, wenn der Dichter die Worte weggelassen und die Wirkung einzig in die Kraft der Erhebung gesetzt hätte.

Das seelische Phänomen, das der Versöhnung im Kunstwerk zu grunde liegt, ist eine ausgleichende Kraft des Bewusstseins. Diese äußert sich im wirklichen Leben in der Thatsache der Sühne. Körperliche Wunden heilen, indem an

der verletzten Stelle neue Teile sich ansetzen. So können auch innere Wunden heilen, indem neue Eindrücke die früheren vergessen machen. Wunden aber, die eine begangene Schuld uns schlägt, heilen nicht durch Vergessen, sondern verlangen einen Ausgleich von innerlicher Art. Ein unabsichtlicher Totschlag wird durch Hingebung in den Dienst der Kranken und Hilflosen gesühnt, ein mit Absicht oder aus Leidenschaft begangener Mord nur durch den Entschluss zu freiwilligem Tode: „Ich bitt' in Demut knieend um den Tod", sagt Angelo in ‚Maß für Maß'. «Sein Schuldbewusstsein ist bis an die Wurzel der That hinabgestiegen und hat diese ausgerissen.» Damit ist die That gesühnt und der Herzog vergiebt ihm.

Auf der Möglichkeit, eine Schuld rein geistig, von innen her, auszugleichen, beruht der letzte Sinn aller Strafe. Abgesehen von Raubtiercharakteren ist daher die Todesstrafe nur dann gerechtfertigt, wenn der Verbrecher selbst sie als Befreiung von seiner Schuld begehrt [1]).

Durch die Sühne wird das Schuldbewusstsein aufgehoben und völlige Beruhigung in der Seele des Uebelthäters hervorgebracht. Symbolisch ist diese Entsühnung in der Oresteia des Aeschylus dadurch dargestellt, dass die Erinnyen sich in Eumeniden verwandeln. In der Tiefe des Gewissens keimt an Stelle des quälenden Schuldgefühls die Kraft zum Guten.

Der Ausgleich durch innere Kraft, der in der Sühne sich vollzieht, weist auf eine Tendenz des Menscheninnern hin, aus Störung und Bewegung zu Harmonie und Ruhe zu gelangen. Winckelmann ist durch eben diese Tendenz dazu geführt worden, den Stand der Ruhe als künstlerisches Ideal aufzustellen. Wie das Aufstreben, das im Phänomen der Erhebung hervortritt, so ist auch diese Tendenz der spontanen Natur des Menschen eigentümlich, auch sie ist eine allgemeine Form geistiger Thätigkeit.

---

[1]) Man vgl. hierzu die Novelle „Entsühnung" in dem Bande „Aus dem Nachlasse Heinrich von Steins" (Breitkopf & Härtel, 1888).

§ 19. «*Stimmung.*»

Wenn unser Inneres, der in der Flutwelle aufwogenden Meeresmasse vergleichbar, in seiner ganzen Tiefe und Breite in eine einheitliche, von keiner Gegenströmung gehemmte Mitbewegung versetzt ist, so befindet es sich in einem Zustand, den wir als Stimmung bezeichnen. Stimmung besteht demnach in einer ungestörten Bewegung des ganzen geistigen Bereichs, wie wir sie in der vollen Hingebung an einen Eindruck erleben. Sie fasst unser Inneres zu einem harmonischen Ganzen zusammen und erweckt uns dadurch ein tiefes Wohlgefühl.

Stimmung wird durch das Schöne der Natur und der Kunst in uns hervorgerufen; demgemäß sprechen wir von Stimmung in der Natur und in Kunstwerken.

Stimmungsvoll nennen wir eine Naturumgebung, aus der uns eine Aehnlichkeit mit der stimmungsvollen Bewegung des eigenen Innern anspricht. Eine solche Wirkung wird einer Landschaft insbesondere durch das einheitliche Licht verliehen, das sich über sie ergießt, sie in allen ihren Teilen durchdringt, sie zu beleben und zu beseelen scheint.

Für die Kunst ist die Stimmung «das innere Prinzip der Form». Um die Tiefen des Gefühlsmeeres in Bewegung setzen zu können, muss die Gestaltung des Stoffes gewissen durch die Natur unsres Innern gegebenen Gesetzen entsprechen. Dies ist der wahre Grund der Einheitsforderung in der Kunsttheorie. Bei älteren Aesthetikern tritt das Prinzip unter dem Namen der ‚Ganzheit' auf. Würden uns die einzelnen Empfindungen isoliert und nicht als Ausfluss eines seelischen Ganzen vor Augen geführt, so würden sie nur eine partielle Erregung an der Oberfläche hervorrufen, nicht aber das Ganze des Gemüts in seinen Tiefen bewegen können. Ein Kunstwerk hat demnach Stimmung, wenn es eine gewisse Ganzheit des Seelenlebens oder etwas dem Analoges zum Ausdruck bringt.

Auf den Zusammenhang mit der Natur unsres Innern in dem vorher erläuterten Sinne weist auch eine Reihe anderer, zum Teil mehr technischer Regeln zurück. Wenn ein Kunstwerk ein

schreckliches Ereignis nur so wiedergäbe, wie es sich in Wirklichkeit zutrug, so würde es uns Entsetzen erregen und unser Inneres vollständig lähmen, statt es in Bewegung, in Thätigkeit zu versetzen; daher die Forderung der Klassiker, dass das Stoffliche im Kunstwerk durch die Form ausgetilgt sein müsse. Ferner ist es der Natur unsres Innern gemäß, dass der Gang der Handlung in allmählicher Steigerung zu der vollen Stärke der Empfindung hinleitet; wie weit aber ein Künstler in der Erschütterung des Gemüts gehen dürfe, lässt sich nicht im voraus und nicht im allgemeinen entscheiden.

Ob eine Kunst lebt, zeigt sich darin, in welchem Maße ihr Stimmung innewohnt. Stimmung herrscht im griechischen Tempel, er erscheint gleichsam herausgewachsen aus den Bedingungen des höheren Menschentums, wie Griechenland sie in Natur und Leben darbot; durch diese Einfügung in das Allgemeine erhält er den Charakter der Ganzheit. Eine Ganzheit ähnlicher Art ist den ägyptischen Tempelhöfen und den assyrischen Burgterrassen eigen. Der Renaissance dagegen ist eine Erweckung des eigentlichen inneren Lebens nicht gelungen. Sie wie die auf ihr fußende spätere Zeit hat wohl einzelne hervorragende Werke hervorgebracht, aber keine die großen Zusammenhänge wiedergebende Kunst. Ein einzelner, in dessen Kunstart Stimmung herrscht, ist Michelangelo; seine Entwürfe sind in allen Teilen, auch in Kleinigkeiten, nach den Gesetzen der Ganzheit gearbeitet. — Stimmung zeigt sich auch in Bau und Einrichtung von Sanssouci. — Diese und ähnliche Erscheinungen bilden jedoch Ausnahmen von der allgemeinen Richtung der Kunst in der neueren Zeit.

Ist im allgemeinen die Stimmung aus der bildenden Kunst der Neuzeit verschwunden, so hat sie sich dagegen in der Musik um so reicher entfaltet. Das Organ, das ihr hier vorzugsweise dient, ist das Orchester, das, den Alten gänzlich unbekannt, in den neueren Jahrhunderten der Musik geradezu den lebendigen Untergrund giebt. Es stellt das Gefühl des einzelnen auf den Boden des allgemein Menschlichen, aus dem jenes sich erhebt wie eine Welle aus dem Meere, und erweitert es zum abgeschlossenen Ganzen. Dadurch wird das Orchester

zum Ausdrucksmittel für die Stimmung, wie es keine andere Kunst besitzt.

In der Poesie bietet Heinrich v. Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg' ein schönes Beispiel eines stimmungsvollen Kunstwerks. Im Mittelpunkt des Ganzen steht der Kurfürst; der Grundzug seines Wesens ist überlegener Humor. Dadurch ist auch die Grundstimmung des Stückes bestimmt, es ist in ein Element der Heiterkeit eingetaucht, das namentlich die Traumscenen am Anfang und am Schlusse ganz erfüllt. Dementsprechend löst der Dichter auch den Konflikt selbst, in unvergleichlicher Genialität, mit einem Lächeln auf. Indem er aber zugleich in der Person des Prinzen die Tiefen der menschlichen Natur enthüllt, aus denen alles Große entspringt, bringt er eine gewisse Ganzheit des seelischen Lebens zur Darstellung und macht dadurch sein Werk wahrhaft stimmungsvoll. — Auf ähnliche Art ist Wagners ‚Walküre' durch das Element der Rührung, ‚Siegfried' durch das der Verehrung charakterisiert.

Dass die Kunst, indem sie die Ganzheit des seelischen Lebens zum Ausdruck zu bringen strebt, einförmig werden müsse, ist nicht zu befürchten. Denn das innere Leben ist stets individuell. Als Ausdruck der geistigen Persönlichkeit eines bestimmten Künstlers muss daher auch das stimmungsvolle Kunstwerk stets Individualität besitzen. Anderseits erfährt das einzelne Kunstwerk allerdings eine gewisse Beschränkung durch das Maß der Empfindung, das der Künstler in dem gegebenen Augenblick zu überschreiten nicht fähig ist; aber diese Schranke vermag der Künstler bei jedem neuen Werke weiter hinauszuschieben, indem er neue Tiefen des Gemüts entdeckt und auch für uns erschließt. Wie tiefes Atemholen die Brust weitet, so erweitert jedes neue Kunstwerk den Atembereich der Seele. Die Atemkraft des Genies aber ist unendlich.

§ 20. «*Mitteilung.*»

Beim Erwachen aus einem bangen Traum entledigen wir uns durch einen Schrei des Druckes, der auf uns lastet. Dies

ist das Urphänomen des künstlerischen Schaffens. Der Künstler befreit sich von dem quälenden Uebermaß der Eindrücke, indem er ausspricht, was in seinem Innern vorgeht. (‚Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide'.) Er fühlt die seelische Nötigung sich zu äußern und bringt unter diesem Zwange das Kunstwerk als Kundgebung seines Innern hervor. Goethe gesteht vom Werther, er sei aus einem pathologischen Zustand hervorgegangen, den wieder durchzuempfinden er sich fürchte[1]).

Verschieden von diesem Aeußerungstrieb ist das Bedürfnis der Mitteilung. Bei der Aeußerung denkt der Künstler nur an sich, bei der Mitteilung dagegen an andere. Beethoven phantasierte stundenlang am Klavier; sich auf diese Weise zu äußern war ihm unabweisbares Bedürfnis. Dagegen suchte er in seinen Aufzeichnungen was ihn bewegte festzuhalten, um auch andere daran teilnehmen zu lassen. Dem Genie ist «nicht nur am Werke, sondern auch an der Veröffentlichung» gelegen, es empfindet es als Pflicht, sich andern mitzuteilen. Es ist nicht Ruhmsucht, was den wahren Künstler zur Veröffentlichung seines Werkes veranlasst. Chamfort sagt, Berühmtheit sei nichts als „l'avantage d'être connu de ceux que nous ne connaissons pas“ [2]). Den Künstler treibt vielmehr das Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit mit Menschen, die er nicht kennt. Nicht das reale Publikum der Gegenwart hat er bei seiner Mitteilung im Auge; er schafft in einer idealen Gemeinsamkeit mit Seelen, die ihn verstehen, die ihm als ersehnt vorschweben, und die vielleicht erst später einmal, gleichviel wann, kommen werden. Goethe verachtete das Publikum, und doch setzte er seine letzte Lebenskraft daran, den zweiten Teil des Faust zu vollenden.

An die Menschen, denen es mitgeteilt wird, erhebt das Kunstwerk den Anspruch, dass sie sich ihm gegenüber nicht nur hörend, sondern vernehmend verhalten; auch von ihnen wird Thätigkeit gefordert. In einer solchen Gemeinsamkeit erst beginnt die volle Realität des Kunstwerks; die höchste

---

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, 2. Jan. 1824.
[2]) Maximes et Pensées, Oeuvr. compl. 1808, T. 2, p. 31.

Kunst kommt nur zu stande, wenn sich schon an der Entstehung des Kunstwerks eine seelisch belebte Gemeinsamkeit beteiligt[1]). Eine solche Gemeinsamkeit bot das Kunstleben in Athen und in Weimar; eine solche fand Shakespeare in der Schauspielergemeinschaft vor[2]).

Mitteilung ist eine Form menschlicher Gemeinsamkeit. Die Mitteilung im Kunstwerk ist das Band zwischen dem Genie und den übrigen Menschen. Der höhere Mensch giebt darin sein Inneres, seine Individualität den anderen kund. Die Individualität ist trostlos, wenn sie unmitteilbar ist; die Gemeinsamkeit ist trostlos, wenn ohne Individualität. Mitteilung ist der «Lebensatem menschlicher Gemeinsamkeit». Menschen

---

[1]) Vgl. R. Wagner, III, 74, 129.

[2]) Ueber das Verhältnis des poetischen Schaffens zu den historischen Bedingungen finden sich in einem ungedruckten Aufsatz über W. Diltheys Schrift „Die Einbildungskraft des Dichters" noch folgende Ausführungen:

«Führen wir uns in grossem Ueberblick die Technik der Aeschyleischen Tragödie, die Formen des spanischen und des Shakespeareschen Dramas, die Technik Schillers und die Form des Wagnerischen Kunstwerks vor Augen, so hat es etwas Ueberzeugendes, dass in diesen Formen nicht nur Künstlerindividualitäten sich aussprechen, sondern der Charakter ganzer Zeiten und Völker. Denn so sehr auch der Künstler sein Werk aus der Tiefe seines Innern schöpft: führt er es als Kunstwerk aus, so wendet er sich eben durch Form und Technik des Werkes nach außen, an eine Gemeinsamkeit von Volk und Zeit. Die Möglichkeit der Mitteilung an eine solche Gemeinsamkeit würde als die technische Grundbedingung des Kunstwerks anzusehen sein. Das wäre das Verhältnis von außen betrachtet. Wichtig ist nun aber zu bemerken, dass es nicht eigentlich in dieser Weise auf das Zustandekommen des Kunstwerks einwirkt. Nie hat die Rücksicht auf das historisch gegebene Publikum direkt den schaffenden Künstler bestimmt.»

«Der Zusammenhang mit Volk und Zeit ist tiefer zu suchen und hat demgemäß auch einen tieferen Sinn. Es liegt in dem Erlebnis der dichterischen Seele selbst und ist demnach in der Funktion des dichterischen Schaffens tief innerlich mit enthalten. Deshalb werden die künstlerischen Formen mit Notwendigkeit von dem Einzelnen hervorgebracht, welche dann aber doch mit vollem Recht als Ausdruck einer Zeit und eines Volkes verstanden werden. Insofern diese Zeit und dieses Volk etwas zu sagen haben, sind sie in der dichterischen Blick- und Schaffenskraft des genialen Individuums zur Lebensthatsache geworden. Hiermit ist auch auf die fortwährende, sich immer neu erzeugende Bedeutung des schöpferischen Geistes für eine historische Periode hingewiesen.»

wie Lionardo, Cervantes, Shakespeare haben zur Gestaltung einer solchen Gemeinsamkeit verholfen, die zwar als innere Möglichkeit bereits angelegt ist, durch solche Menschen aber erst zur Wirklichkeit wird. «Das Künstlerische giebt einen Begriff davon, was Menschen sich sein können» [1]).

Bei der Mitteilung ist das seelische Phänomen mit der Nötigung zur Kunst gleichbedeutend, während bei den andern drei Prinzipien das Seelische und das Künstlerische nur analog sind. Dem Drang zur Mitteilung auf der Seite des Künstlers entspricht auf der anderen Seite der Drang, ihn zu verstehen. Das gemeinsame Element aber in dem Künstler und in denen, denen er sich mitteilt, ist die Liebe — das ‚Streben, sich einem Höheren, Reineren, Unbekannten aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben'. Liebe ist mit Schönheit im tiefsten Grunde verwandt.

Vier seelische Phänomene haben wir als Grundthatsachen des Schönen erkannt. Es sind nicht eigentlich vier Kategorieen, worauf wir das Schöne zurückführen, sondern Gruppen von Seelenerscheinungen, für die je ein Name gewählt ist, deren Deutung aber immer unerschöpfend bleibt. Sie setzen vier Funktionen voraus, die alle dem einen Organ, der Seele, zugehören und daher eine Einheit bilden, wiewohl sich diese nur beschreiben, nicht begrifflich fassen lässt.

Am vollendeten Kunstwerk lassen sich alle vier den Seelenphänomenen entsprechenden Elemente aufweisen; es ist also ein Gegenbild jener seelischen Einheit, die den vier Funktionen zu grunde liegt.

Auch in der Wirkung des Naturschönen sind diese vier Elemente zu unterscheiden. Die Natur wirkt erhebend in einem

---

[1]) „Ohne Gemeinsamkeit, ohne eine durch Liebe und Ehrfurcht belebte Gemeinsamkeit würde die menschliche Persönlichkeit nur ein sehr flüchtiges Bestandstück des Weltenganzen sein; wogegen die Betrachtung deutlich ersehener Persönlichkeiten in ihrer Wechselbeziehung und ihrem Wechselverhältnisse einer Ahnung des Weltensinnes zugeleitet."

Ae. d. d. Kl. (Reclam) 124.

gewaltigen kahlen Felsen oder in der Oede und Einsamkeit der Wüste; sie versöhnt uns mit der Wirklichkeit im Anblick einer friedlichen Meeresbucht oder im Aufblick zu den Sternen; sie versetzt uns in Stimmung, wenn eine Landschaft in einheitlicher Beleuchtung vor uns erscheint; sie teilt sich uns mit im Schrei des Vogels.

Dieselben Thatsachen, die das Eigentümliche der menschlichen Seele ausmachen, werden, wenn in sinnlicher Erscheinung angeschaut, Elemente des Schönen. Dies lässt sich in dem Satze zusammenfassen: «Schönheit ist Seele, und Seele ist Schönheit».

Vom Künstlerischen ausgehend, können wir daher zu einem bestimmteren Begriff vom Seelenvollen gelangen. Und in einer hierauf gerichteten Aesthetik erkennen wir «eines der wichtigsten Mittel des Bewusstseins, die Wirklichkeit mit dem Seelenvollen zu durchdringen».

II.

Historischer Teil.

---

1. Abschnitt.

Die italienische Renaissance: Bildende Kunst.

§ 21. *«In dem Leben Italiens nach dem Untergange der Hohenstaufen erhält der Einzelne als Individualität eine neue Bedeutung.»*

Das Lebensgefühl des Mittelalters, wie es sich namentlich in den Kreuzzügen kund gab, war auf eine Gemeinschaft, die sogar über die Grenzen der Nationen hinausging, gerichtet. Seine Kultur war nicht persönlich, sondern kirchlich und ständisch. Ihr Ende erreichte diese Periode durch eines der unberechenbaren Ereignisse der Geschichte, den Aufschwung der individuellen Lebenskraft. Das politische Merkzeichen für das Erlöschen des alten Zustandes ist die Schlacht bei Legnano, der erste Sieg der freien Städte über den Kaiser.

*

In den italienischen Städten beginnt die neue Entwicklung. Die Geltung des Einzelnen wird hier nicht durch einen Stand bestimmt, in dem er geboren ist; jeder vermag sich selbst seine Bedeutung durch seine Persönlichkeit zu schaffen. Positive Individualitäten treten hervor. Es entsteht der moderne Mensch.

*

Die politischen Ereignisse befördern diese Entwicklung. Emporkommende Gewaltherrschaften zwingen die Masse der Unterdrückten, in der Beschäftigung mit Kunst und Litteratur

Ersatz für die versagte politische Thätigkeit zu suchen. Die zahlreichen politischen Verbannten, von dem Zusammenhang mit dem Gemeinwesen gelöst, können doch auf italienischem Boden die Pflege allgemein menschlicher Kulturbeziehungen ohne Störung fortsetzen.

*

Das Aufkeimen des Individualismus tritt in mannigfachen Erscheinungen zu Tage. Die ersten Biographieen von Privatmännern, Charakteristiken von Völkern und Städten entstehen; in Florenz wird es um 1390 Mode, sich nach seinem individuellen Gutdünken zu kleiden; die ersten Porträts fallen in diese Zeit; der Ruhmsinn erwacht, man rühmt sich seines Glückes. Die Kehrseite hierzu ist der Mord aus Ruhmsucht und die Ausartung der politischen Individualität in Charakteren wie Cesare Borgia.

*

Christlicher Individualismus offenbart sich in den grossen, volkstümlichen Heiligen, die aus sich heraus Religion und Kirche neu schaffen. Franz von Assisi wirkt durch seine Person, sein Beispiel wird nachgeahmt. Individuell wie sein religiöses Empfinden ist sein Naturgefühl: er predigt den Vögeln, er lebt mit der Landschaft, die ihn umgiebt.

*

Aus der veränderten Stellung des Individuums geht das künstlerische Phänomen der Renaissance hervor.

§ 22. «*Architektur und Ornament der italienischen Renaissance.*»

Der Trieb, die eigene Persönlichkeit zu verherrlichen, erweckt den Bausinn. Der Einzelne führt einen Palast auf, um sich durch Pracht und Geschmack hervorzuthun, wie sich die Stadt durch ihre Kathedrale vor anderen Städten auszeichnen will.

Demzufolge wird die Architektur zu einer allgemein verwendbaren, dem Pracht- und Ruhmsinn dienenden Sprache ausgebildet. Als Zeichen für diese Sprache kommen die Formen der Antike zu freier Verwendung; andere Zeichen werden durch ornamentale Erfindungen neu geschaffen.

*

In der kirchlichen Architektur stellt der durchgeführte Centralbau ein Höchstes in der Verherrlichung des Individualismus dar. Das Hauptgewicht aber legt der Renaissancestil auf die Fassade; ihr wird selbst die Kuppel untergeordnet. Während die älteren Bauformen, die Pyramide, der griechische Tempel, der mittelalterliche Dom, organisch aus der Erwägung des Verhältnisses von Schwere und Starrheit hervorgegangen sind, erscheinen die Erfindungen der Renaissance nur für den Anblick berechnet. Die Fassade muss die innere Nichteinheit für das Auge äußerlich zur Einheit zusammenschließen.

*

In den ornamentalen Erfindungen ist die Renaissance original. Was bei festlicher Gelegenheit zur Verherrlichung des Augenblicks entstanden ist, wird als Schmuck und Verstärkung architektonischer Formen dauernd festgehalten. Die Formen werden sogar auch, wo kein Bedürfnis vorhanden ist, ornamental verwendet. (Falsche Fenster für den symmetrischen Anblick, Einfügung der Rustika in oberen Stockwerken.)

*

Im Kunstgewerbe hat das Ornament die Aufgabe, einen künstlerisch gleichgültigen Gegenstand für den Anblick zu verschönen. Hier ist die Kunst der Renaissance an ihrem Platze, sie hat besonders in der Arabeske Entzückendes geschaffen. Unabhängig von der Tradition geht sie in ihrem Erfinden auf die Naturbeobachtung zurück. Sie bildet aber die Naturmotive nicht einfach nach, sondern verstärkt sie gern zum Charakteristischen, stilisirt sie zum Ausdrucksvollen und bringt durch rhythmische Rundung, symmetrische Umbildung und gleichförmige Wiederholung einen dem Auge gefälligen Eindruck hervor.

*

Ueberall, in der Architektur wie im Ornament, ist das Motiv der Erfindung die Dekoration; der Sinn, in dem erfunden wird, ist die Freude am Schein, die beabsichtigte Wirkung beschränkt sich auf das Malerische. Die Renaissancebauten sprechen eine verständliche Sprache, aber diese Sprache erscheint uns kalt; sie erinnert an die Physiognomie eines Julius II., ja eines Cesare Borgia.

§ 23. «*Realistische Motive wandeln das Andachtsbild um.*»

Hand in Hand mit dem Erstarken des individuellen Lebensgefühls geht die Ausbildung eines gesteigerten Sinns für die Wirklichkeit, der sich schon früh in dem ersten großen Aufschwung der Malerei zu erkennen giebt. Befördert wird dieser Aufschwung dadurch, dass die Architektur der beginnenden Renaissance in den Kirchen breite Wandflächen für dekorative Ausschmückung zur Verfügung stellt und damit die Malerei auf das Freskobild hinweist. An die Stelle des Andachtsbildes der älteren Zeit treten, den großen Flächen angemessen, Darstellungen neuer Gegenstände, deren Formen von der Kunst noch nicht festgelegt sind und an denen sich der Erfindungsgeist wie der Wirklichkeitssinn der neuen Richtung bethätigen kann. Das jüngste Gericht, Dantes große Dichtung, die Legenden der Heiligen liefern den Stoff zu diesen Darstellungen.

*

Eines der ersten großen Werke dieser Kunst sind die Fresken Giottos in der Kirche des heiligen Franziskus zu Assisi. Das Volk will die Erlebnisse seines Heiligen dargestellt sehen; die Ekstase als Lebenserscheinung eines wirklichen Menschen soll zur Anschauung gebracht werden; auch sein Verhältnis zur Natur, zu den Tieren darf nicht fehlen. Für dies alles giebt es keine Tradition, die Formen müssen von Giotto neu erfunden werden. Fernerhin werden diese Erfindungen von ihm und seinen Nachfolgern für die Darstellung der religiösen Stoffe überhaupt verwendet.

*

Einen weiteren Schritt der Entwicklung stellen Masaccios Wandgemälde in der Brancaccikapelle von S. Carmine in Florenz dar. Vorgänge aus der Apostelgeschichte sind in lebensvoll bewegten Scenen der Wirklichkeit nachgebildet. Sofern an die Antike angeknüpft wird, dient sie nur als formales Mittel für die realistische Darstellung.

*

Aus solchen Anfängen entwickelt sich das Andachtsbild des fünfzehnten Jahrhunderts. Der dargestellte Vorgang wird einerseits durch Naturscenerie und durch Anbringung von

Porträtgruppen, anderseits durch freiere Haltung und Bewegung der Gottesmutter selbst belebt. An die Stelle der Wiedergabe des Göttlichen beginnt die verklärende Darstellung des menschlichen Lebensereignisses zu treten.

§ 24. «*Lionardo gelangt vom Charakteristischen ausgehend zum Seelenvollen.*»

Auf Lionardos Skizzenblättern finden wir ungestalte Karikaturen vermischt mit seelenvollen Einzelheiten. Mit scharfer Beobachtungsgabe für das Charakteristische ist jeder Einfall der Natur benutzt und in Hinsicht des Ausdrucks verstärkt. Nicht minder wie das Auffallende ist auch das Liebliche gesteigert. Erfinderisch vordringend wie in der Mechanik schafft er sich eine Formensprache, die ‚natürlich und rationell' zugleich ist [1]). Diese Formensprache verwendet er dann in seinen Gemälden als Ausdrucksmittel für das Seelenvolle.

*

Lionardos Abendmahl giebt den dramatischen Augenblick eines Lebensvorgangs wieder. Die Formen sind durchaus charakteristischen Erscheinungen der Wirklichkeit entnommen. Eine grundrealistische Figur ist z. B. Thaddäus. Er ist hässlich, aber trotzdem höchst anziehend. Die überlegene Blickkraft des Malers, die sich dieser Züge bemächtigt, nimmt ihnen das Abstoßende. Derselbe Vorgang, durch den der Künstler das im Leben Ersehene bewältigt, wiederholt sich im Beschauer. In der Wirklichkeit wären uns diese Züge unangenehm; hier aber fühlen wir uns befreit, wir haben die Empfindung, dass wir uns mit dieser Hingabe an die Anschauung in einer gewissen Unanfechtbarkeit befinden.

*

Der Christus des Abendmahlsbildes erscheint durch die Gruppeneinteilung der Jünger und durch den lichten Hintergrund der Fensteröffnung vor den übrigen hervorgehoben; mit so einfachen Mitteln weiß Lionardo den rein menschlichen Bestandteil des christlichen Gedankens, das Verhältnis des überlegenen Einzelnen zu einer schlechten Welt, adäquat darzustellen. Ge-

---

[1]) E. d. n. Ae. 58 f.

rade dieser Bestandteil musste ein bedeutungsvollstes Problem für eine Periode bilden, in der die Individualität sich auf sich selbst gestellt fühlte.

*

Lionardo hat in seinem Christus ein Höchstes der Menschendarstellung erreicht, und er hat es auf ein Porträt, unter verstärkender Vergeistigung der Züge gegründet. Darin zeigt sich die Realistik der Zeit, dass man sich am Natürlichen festhält, wenn es sich um das Ueberirdische handelt.

§ 25. «*Das Typische, das Wirkliche und das Ideale bei Rafael.*»

In seiner ersten, der umbrischen Periode steht Rafael im wesentlichen noch unter der Herrschaft des Typischen, Konventionellen, wenngleich schon hier seine Bilder durch inneres Leben die Werke seines Lehrers weit übertreffen. In Florenz wird er durch realistische Schulung von diesem Einfluss frei. Zum Idealismus endlich erhebt er sich in Rom; es gelingt ihm, in einer Welt des schönen Scheins den Sinn des Lebens und zugleich den Kern des religiösen Dogmas zu entdecken. Seine sixtinische Madonna stellt mit der größten Einfachheit, ohne Hieroglyphe zu werden, das Ideal, etwas das über das Leben hinausgeht, dar.

*

«Die Ahnung der Weisesten aller Zeiten erschließt uns einen wundervollen Gedanken, den der Erlösung. Es soll schon im Leben etwas ergriffen und besessen werden können, was allen Bann und alle Qual des Lebens löst. Blicken wir auf die Sixtina: da hat Rafael diesen Gedanken gemalt, da hat er die Madonna, das Kind, im Widerschein der Erlösungsidee aufgefasst. Wie hat er so etwas malerisch ausgedrückt? — Im Gesicht der Madonna finden sich Züge, welche die Wirklichkeit überschreiten. Ich nenne einen von ihnen, den auffälligsten: der Abstand zwischen den Augen ist größer als anatomisch richtig ist. Man überzeugt sich leicht, dass gerade dieser Zug für den gewollten Ausdruck wichtig wird. Der Blick des Nachsinnenden richtet sich in die Ferne; er hebt

sich, dem Flug der Gedanken folgend, über das Nächstliegende, über den Boden empor. Hier ist dieser Zug verstärkt. Es scheint, als ob diese Augen ... über alles Irdische hinblickten und nun ... etwas sähen, was nie ein Mensch sah.» Hierdurch ist der Erlösungsgedanke malerisch verwirklicht.

*

Auf den Zug großartiger überirdischer Majestät durch größeren Abstand der Augen ist Rafael wahrscheinlich in erster Linie durch römische Physiognomieen aufmerksam geworden. Aehnlich wie Lionardo in seinem Christus geht Rafael hier von dem in der Wirklichkeit Gesehenen aus und erhebt es zum Idealen.

*

Man muß das Ideale vom Typischen wohl unterscheiden. Das Ideale geht durch Steigerung und Erweiterung aus dem Wirklichen hervor; im Typischen dagegen wird die Wirklichkeit vielmehr eingeschränkt. Wie Bäume im Zuschnitt der Hecke zu solchen, die man unter Entfernung des Gestrüpps zu ihrer natürlichen Form und Größe hat aufwachsen lassen, so verhält sich das Typische zum Idealen. Von der Konventionalität ist nie zur Darstellung des Ideals zu gelangen, wohl aber, wie Rafael zeigt, von der Realistik. Der Idealismus erfindet, als ob die Natur selbst erfände; deshalb setzt er ein strenges und getreues Naturstudium voraus.

*

Auch der Sixtina gegenüber taucht die Frage auf: — «so vollendet das Bild vor uns steht, so deutlich es sagt, was es sagen soll — ist denn überhaupt gerade eine malerische Aussprache jener Idee möglich?». «Dass hier eine Abweichung vom Wirklichen notwendig wird, bezeichnet vielleicht, dass jene Idee vollständig durch Erscheinung für das Auge sich nicht darstellen lässt?» Allerdings «die Kunstart ist das historisch Gegebene. Tief in die geniale Persönlichkeit reicht... als Vorliebe, als Talent ... diese historische Bedingtheit hinein.» — Aber «die Geschichte des Genies ist noch etwas ganz anderes als die Geschichte des allgemeinen inneren Lebens». — «Etwas bleibt in den Größesten jeder Zeit von dieser historischen Bedingtheit ausgenommen; es folgt anderen Gesetzen,

es scheint zu allen Zeiten einem gemeinsamen Ziele zuzustreben. Ich nenne es das Ewige, den ewigen Gehalt der Kunstwerke. Es kündigt sich notwendig hier und da als ein Widerspruch gegen die Zulänglichkeit der historisch gegebenen Kunstmittel an.»

*

«Der Widerspruch zwischen dem ideellen Gehalt und der durch den Geist der ganzen Zeit ausgebildeten Technik des Bildens und Malens ist nun das Vorherrschende bei Michelangelo.»

§ 26. *«Michelangelo versucht einen ungemeinen, erhabenen Seelenzustand durch die Kunstmittel seiner Epoche auszudrücken.»*

Von den Hauptwerken Michelangelos zeigt die Peterskirche den Künstler insofern im Zusammenhang mit seiner Zeit, als auch er hier an der Formensprache der Renaissance, insbesondere dem Kuppelbau, festhält. Aber nach Michelangelos Entwurf sollte die Fassade der Kuppel untergeordnet werden; diese sollte das ganze Bauwerk organisch zusammenfassen, von allen Seiten den Blick nach oben lenken. Die Fortsetzer des Baues verstanden die Absicht nicht und verdarben das Werk, indem sie die Vorderansicht der Kuppel stark beeinträchtigten und die Fassade als ‚ungeheure Dekoration‘ [1]) behandelten.

*

In den Bildern der sixtinischen Kapelle bewundern wir die ganze Größe der Gedanken Michelangelos. Die erhabene Gestalt des Weltschöpfers und die gewaltige Ueberlegenheit des Weltrichters über alle irdischen Gewalten sind Gegenbilder seines eigenen Seelenzustandes.

*

In den Grabdenkmälern tritt die Eigenart Michelangelos gegenüber seiner Zeit am deutlichsten zu Tage. Sein Moses erscheint durch Verstärkung der Körperformen ins Unwirkliche gesteigert. In den Figuren der Mediceergräber ging seine künstlerische Absicht auf anderes als die bloße Abbildung

[1]) Burckhardt, Cicerone, 3. Aufl., S. 349.

menschlicher Gestalten: «Ueber den Sarkophagen erblicken wir zunächst die Porträtstatuen der beiden, denen das Denkmal gilt, Giuliano und Lorenzo. Sie sind mit einer gewissen Härte behandelt, das Charakteristische tritt stark hervor. Was durch das Denkmal gesagt werden soll, wird wesentlich nicht durch sie gesagt. Dagegen wird es gesagt durch die vier allegorischen Figuren, die zu ihren Füßen über den Sarkophagen liegen. Man nennt diese Figuren Nacht und Tag, Morgen und Abend. Ihr vorherrschender Eindruck ist ein düsterer. Selbst die Gestalt, welche den Morgen darstellen soll, ist zwar von einer gewissen Regelmäßigkeit der Bildung, aber auch auf ihr liegt ein Bann, sie scheint ungern zu erwachen. Michelangelo hat etwas von der Stimmung, die ihm durch den Sinn ging, als er diese Statuen meißelte, in den Worten angedeutet: ‚Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen: Wir haben in unserem raschen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt.' Seine Stimmung ist Klage, bitterer Unmut. Dieser Unmut bezieht sich nicht allein, kaum vorwiegend, auf den Tod der Mediceer. Er sieht die ganze Zeit, in der er lebt, als Einsturz, als Verfall. Die Ausarbeitung des Werks fällt in die dreißiger Jahre, nach der Unterjochung von Florenz. Die Klage um die großen Zeiten der Republik, wo der Mediceername zugleich Größe und Macht eines freien Florenz bedeutete, durchbebte Michelangelo.» Zu besonders deutlichem Ausdruck gelangte diese Empfindung in der ‚Nacht'. «Diese Figur ist gewiss eine der im ersten Eindruck, durch Lage, Körperhaltung, Physiognomie abstoßendsten Gestalten der bildenden Kunst. Der Eindruck wird dagegen ein die Seele erfüllender, wenn wir versuchen den inneren Zustand nachzufühlen, der dem Meißel Michelangelos diese Linien vorschrieb.» Auf die begeisterte Lobeserhebung eines Kunstliebhabers ließ Michelangelo seine ‚Nacht' antworten: «Sehr lieb ist mir der Schlaf, noch lieber mir mein Marmordasein, indessen Elend und Schlechtigkeit dauern und am Leben sind. Nicht sehen, nicht fühlen ist für mich ein großes Glück. Man wecke mich nicht auf. Nein! Sprich leise.» — «Sind wir nun der Entrüstung inne geworden, welche den alternden gewaltigen Mann im Hinblick auf eine entartende Zeit bewegte, und kehren zu

dem Anblick zurück, dann ist der Eindruck da. Wir reden nicht mehr von Schönheit oder Hässlichkeit der Gestalt. Es ist wie ein Schrei in Marmor, nein mehr als das, wie ein erstickter Schrei, wie ein tiefer Seufzer.»

«Diese Metapher deutet an, dass der unmittelbare, zwingende, natürliche Ausdruck für das, was Michelangelo im Herzen trug, vielleicht in einer ganz anderen Kunstart zu finden gewesen wäre. Denn was ihm im Plastischen zum Ausdruck dafür wurde, ist doch eben eine fast verzerrte Gestalt. Ob musikalische, ob dramatische Technik der genialen Sinnesart Michelangelos gemäßer gewesen wäre, lassen wir dahingestellt ... Michelangelo selbst war fest überzeugt, es sei die Plastik. Aber der Charakter seiner Werke geht über das Plastische hinaus.» Gerade dass er auf keine andere Technik verfiel, zeigt die historische Bedingtheit des Künstlers. Es ist eine tragische Erscheinung, «ein Wahrzeichen, dass die Struktur der Zeit noch unvollkommen war. Gerade weil er vollkommener ist, muß er unharmonisch erscheinen.»

*

Die Bildwerke Michelangelos würden uns zum Teil Rätsel bleiben ohne seine Gedichte. Diese geben uns Aufschluss über die Stimmung, aus der heraus er schuf. Er selbst betont darin stets das Schöpferische, das Prinzip des Idealismus [1]). An Michelangelos vorwiegend subjektiv gehaltener Kunstweise zeigt sich, dass die ästhetische Wirkung nicht an eine bestimmte Form geknüpft ist. Wir nennen ein Kunstwerk schön in dem Maße, als ein seelisches Motiv darin zum adäquaten Ausdruck kommt.

§ 27. «*Die Entwicklung des Porträts bezeichnet das technisch-künstlerische Ergebnis der Renaissance.*»

Das Hervortreten starker Individualitäten, die größere Geltung der Persönlichkeit des Einzelnen, lässt in der Renais-

---

[1]) Da che concetto ha l'arte intera e diva etc., vgl. Ged. Michelangelos in Guastis Text mit deutscher Uebersetzung von S. Hasenclever, Leipzig 1875, S. 176. — Wie sich ein Bild der Phantasie im Stein verbirgt, S. 49. — Non ha l'ottimo artista alcun concetto etc., S. 178.

sance das Porträt entstehen. Auch Lionardo geht vom Porträt aus, er entfernt sich jedoch durch ideelle Verstärkung einzelner Züge wieder davon. Die Florentiner dagegen (Ghirlandajo) bringen auf ihren Andachtsbildern wirkliche Porträts von Donatoren oder hervorragenden Zeitgenossen an.

*

Als selbständiger Kunstzweig kommt die Porträtmalerei vornehmlich in Venedig, dem dritten Hauptort der Renaissance neben Florenz und Rom, zur Entfaltung. Die Entwicklung des Andachtsbildes zeigt hier im wesentlichen die gleiche Aufeinanderfolge der Erscheinungen wie im übrigen Italien, wenn schon beeinflusst durch die besondere Natur Venedigs. (Die Stille und Vornehmheit, die Beschaffenheit von Licht und Luft.) Auch hier finden wir schon früh das Andachtsbild zur Santa Conversazione belebt (Bellini), und landschaftliche Motive hineingezogen (Carpaccio); schließlich erscheint auch hier die Darstellung der verklärten Lebensscene von den Banden des kirchlichen Dogmas befreit, so bei Tizian, der im Zinsgroschen und in der Assunta ein Höchstes erreicht hat.

*

Das Porträt entwickelt sich in Venedig zu besonderer Blüte unter dem Einflusse der lange bewahrten Freiheit und Macht der Republik, sowie durch die Hilfe einer sehr vervollkommneten Technik. «In der Entstehung knüpft eine solche künstlerische Technik immer an große seelische Eigenschaften an; ist sie aber da, so macht sie das Kunstwerk vom Gegenstande abhängig.» In dieser Abhängigkeit vom Gegenstande kündigen sich die Schranken jener Kunstblüte an. Die Kunst wird dienend, anstatt gestaltend zu sein. Der höhere Kunstgeist verweht und allein eine vollkommene Technik bleibt zurück.

*

Im siebzehnten Jahrhundert breitet sich die Porträtmalerei so aus, dass ein französischer Schriftsteller [1]) das Wort *pourtraiture* fast gleichbedeutend mit Malerei gebraucht. Die Vollkommenheit der Technik, die sich hierin bekundet, ist die Frucht der Renaissance.

---

[1]) Bosse, vgl. Entst. d. n. Aesth., S. 71.

2. Abschnitt.
Die italienische Renaissance: Dichtkunst.

§ 28. *«Die individualistische Empfindungsweise regt lyrische Aeusserungen an.»*

«Es giebt Analogieen zwischen dem Seelenleben des Einzelnen und dem Seelenleben ganzer Völkergruppen. Ohne diese würde der Betrachtung des letzteren viel an Interesse abgehen, und anderseits auch eine wissenschaftliche Behandlung des Seelenlebens des Einzelnen viel schwerer möglich sein. Es ist Gesetz darin, dass heutzutage bei jungen Deutschen das erwachende Selbstbewusstsein sich in lyrischen Gedichten ankündigt. Aber es ist kein ewiges Gesetz. Es wäre zu denken, dass die erwachende Individualität, wenn sie zur rechten Zeit gleichgesinnten Genossen begegnete, zu ganz anderem gelangte, zu einem Festlied, einer Aufführung... Das Festlied deutet einen besseren Zustand an als das Lied im Schreibtisch. Historisch betrachtet: es sagt etwas über eine Zeit, ob als lyrischer Ausdruck eine pindarische Ode oder ein Stimmungsgedicht entsteht. Füllen Gemeinsamkeiten das Empfindungsleben aus, so kommt das Stimmungsgedicht nicht zu stande.»

*

In der Renaissance herrscht das Stimmungsgedicht als Schilderung und Ausdruck seliger oder unseliger Momente des Einzellebens. Die feste Form der lyrischen Aeußerung bildet das Sonett. Es entspricht durchaus dem Glanz und der Bilderfülle der Renaissance. Es legt nur geringen Zwang auf und regt, nachdem die Form einmal festgesetzt ist, dazu an, der Stimmung Form zu geben, bis es schließlich in Spielerei ausartet.

*

Den Uebergang von der mittelalterlichen zur Renaissancedichtung bildet Dante. Mittelalterlich kirchlich in der Idee und in den Grundanschauungen, ist seine Divina Commedia in Einzelheiten moderner als die deutschen Epen. Was den Dichter uns nahe bringt, sind seine Naturschilderungen (er war ein Zeitgenosse Giottos), und vor allem seine Seelen-

schilderungen, die in schlicht realistischer Weise, auf selbständiger Erfassung des Wirklichen beruhend, ihn als modernen Menschen zeigen. In der göttlichen Komödie stellt er in den Strafen des Jenseits den Seelenzustand, den das Böse im Uebelthäter selbst nach sich zieht, und zwar zum Schrecklichen, Ungeheuren gesteigert, dar. (Man sehe besonders die Strafen der Heuchler, der Ketzer, der Verräter.) Die Hölle ist das Leben selbst, wie es auf Dantes zartes Gefühl wirkt, das wie ein Wunderspiegel alles vergrößert erscheinen lässt.

§ 29. «*Bilderfreude charakterisiert das Ariostische Epos.*»

In Ariosts Orlando Furioso, dem hervorragendsten Heldengedicht der Renaissance, sucht man vergebens einen tieferen Gedankengehalt; das Einzelne als solches ist Gegenstand des Gedichts. Nicht Mythos, nicht Weltschau zum Ausdruck zu bringen ist das Ziel des Dichters, sondern das technisch genaue Schildern der Hergänge. Er erzählt Fabeln, ohne zu glauben, ohne zu deuten. Er spielt mit seinem Stoffe, absichtlich übertreibend, um die Phantasie zu beschäftigen. Er macht Vergleiche, Bild reiht sich an Bild nach Art einer Guirlande, in der der verbindende Faden unter Blumen und Blättern verborgen bleibt. Was er erstrebt, ist stets die Wirkung auf das Auge, nicht auf das Gemüt. Seine schwungvollen Ottaverime ließ man mit Vorliebe bei den Hoffesten durch Rezitatoren vortragen; sie gehören in die Dekoration eines Hofes der Renaissance hinein.

*

Wir rühmen heut ein Dichtwerk, indem wir es als musikalisch bezeichnen. Damals hätte man etwa mit den Worten gelobt: Das blitzt wie eine Bronze des Cellini. Damit ist ein tiefgreifender Unterschied zwischen der heutigen und der Geistesrichtung der Renaissance angedeutet.

§ 30. «*Das Drama erstickt im Dekorativen.*»

Dramatisches Talent war auch im Italien der Renaissancezeit vorhanden, das beweist die Commedia dell' arte, mit ihren noch bis heut fortlebenden komischen Masken. Aber drama-

tische Kunstwerke von Bedeutung hat diese Zeit nicht hervorgebracht. Was sie geschaffen, sind Darstellungen ohne Wahrhaftigkeit, keine Abbilder des wirklichen Lebens.

*

Auch in der Blütezeit der Renaissance gab es kein stabiles Theater. Dramatische Aufführungen fanden in der Regel nur bei Festen statt. Die Aufmerksamkeit war hierbei nicht auf das Stück, sondern auf die Scene und die Intermezzi gerichtet. Mit der Scene nahm man es so ernst, dass Rafael selbst eine solche für eine Aufführung am Hofe Leos X gemalt hat. Sie war stets nur auf malerische Wirkung, auf Pracht des Anblicks berechnet. Noch mehr entzogen die Intermezzi dem eigentlichen Stücke die Beachtung. Durch Ballette wurden selbst die Stücke des Plautus und Terenz unterbrochen. So ward, ähnlich wie in der großen Oper, das Drama durch das Dekorative und Pomphafte zurückgedrängt. Vollends vernichtet ward es durch die Gegenreformation.

*

Die Kraft, sich eine selbständige Geltung zu erringen, konnte das Drama auf dem Boden der italienischen Renaissance nicht besitzen. Das Leben des Dramas hängt von der Oeffentlichkeit, von dem Volksgeist ab. Es fehlte in Italien gänzlich an Ereignissen, die jedem Italiener etwas bedeuteten. Was für Florenz gut war, war es für Pisa und Siena nicht. Deshalb war kein nationales Drama möglich. Vielleicht hätte die Zerstörung Roms ein solches Ereignis abgeben können, aber «da war es zu spät, da neigte sich bereits alles zum Untergang».

---

3. Abschnitt.
Die italienische Renaissance: Kunsttheorie.

§ 31. *«In der Kunsttheorie waltet das Formale und Technische vor.»*

Aufgabe der Kunsttheorie ist es, die Empfindungsweise einer Epoche ins Bewusstsein zu erheben und ihr dadurch größere Festigkeit zu verleihen. In der Renaissance wird den

höheren Kunstleistungen gegenüber diese Aufgabe nicht erfüllt; das ästhetische Bewusstsein vermag dem Reichtum auf künstlerischem Gebiet nicht zu folgen, noch viel weniger dem künstlerischen Schaffen einen Halt zu geben.

*

1. Leon Battista Alberti, der ausgebildete Typus einer humanistischen Persönlichkeit. Er behandelt alle bildenden Künste („Wir Philosophen . . . sind in allen Künsten erfindungsreich"). Bestimmend für sein Urteil ist besonders der Eindruck der Florentiner Kunst. — Von der Skulptur sagt er ähnlich wie Michelangelo, dass die vollendete Form im Stein verborgen sei; aber den Hauptnachdruck legt er auf die Proportionalität. — Einen höheren Geist schreibt er der Malerei zu, die er als die führende unter den Künsten betrachtet. Er verlangt vom Maler Naturbeobachtung; daneben aber treten als das Fundamentale seiner Lehren Angaben über geometrische Verhältnisse und über die Hauptfarben, deren er vier annimmt, auf. — Von der Malerei leitet er die Architektur ab; der Baumeister hat, nach ihm, vom Maler gelernt. Die wichtigsten Schönheitsbedingungen in der Architektur sind ihm Symmetrie, Harmonie der Räume; dem Ornament weist er noch eine untergeordnete Stellung zu (während um 1500 geschrieben wird: *in ornatu modum excessisse laudabile* [1]). Sein ästhetischer Hauptbegriff ist die *concinnitas,* auch wohl *musica* genannt. Doch hält er den Fund des ästhetischen Urteils damit nicht für erschöpft; es beruht ihm auf einem ‚*quippiam, quod quale ipsum sit non requiro*'.

Der Schönheitsbegriff hat bei Alberti etwas Starres, Stabiles, es ist im wesentlichen der Begriff eines technisch-formalen Schönen. (Francesco di Giorgio tadelt mit Ausdrücken wie ‚Irrtümer, schlechte Proportionen, Fehler gegen die Symmetrie'.)

Alberti glaubt wie Michelangelo an die Heiligkeit der Kunst. Ihm eigentümlich ist der Zusammenhang, in den er Kunst und Bildung bringt. Er fasst besonders die Architektur als Werkzeug sozialer Kultur auf. Er betrachtet sie damit

---

[1]) Burckhardt, Gesch. d. R., S. 47.

zwar nicht vom bloß technischen, jedoch auch nicht vom ästhetischen, sondern von einem politischen Gesichtspunkte aus.

2. Lionardo da Vinci. Er giebt in seinem Traktat über die Malerei technische Vorschriften. Nur nebenbei finden sich ästhetische Einzelheiten. So giebt er eine Auseinandersetzung über die Natur des Sehens, die eine ästhetische Begründung der Einheitsforderung enthält [1]. An einer anderen Stelle zeigt er, dass auch Vielheit und Fülle erforderlich sind, und weist der Phantasie eine wichtige Rolle zu [2]. Endlich mahnt er: „Der Künstler meine nicht, dass er alle Wirkungen der Natur in sich trage, sondern ersehe sich jedes Ding aufs neue aus dem Natürlichen.“ Diese ästhetischen Bemerkungen sind jedoch ohne Zusammenhang miteinander in der Schrift verstreut. Lionardo besitzt nicht, wie Goethe und Schiller, das volle Bewusstsein seiner Kunst. Das höhere künstlerische Schaffen vollzieht sich bei ihm mehr unbewusst, mit einer Art von genialem Instinkt.

3. Julius Cäsar Scaliger. Seine Poëtices Libri Septem sind ein Muster der humanistischen Poetik und zeichnen sich durch Energie des Stiles aus. Bemerkenswert ist die Entscheidung der Frage, *utrum poëta doceat mores an actiones: docet affectus poëta per actiones ut bonos amplectamur; est igitur actio docendi modus* [3]. Scaliger beachtet die poetische Wirkungsweise, doch ist er fern von einer rein ästhetischen Betrachtung: die Aesthetik steckt bei ihm noch in der Philologie.

4. Vida. Seine in Versen geschriebene Poetik handelt in drei Büchern vom Dichter, von der Anordnung und von der Verslehre. Von der zeitgenössischen Malerei übernimmt er, wie Scaliger, die Forderung der Naturnachahmung auch für die Poesie. Das Hauptgewicht legt er auf die Onomatopoetik [4]. Auch seine Lehren sind steril, vorwiegend technischer und formaler Natur. Merkwürdig ist, dass seine Schrift noch im achtzehnten Jahrhundert in hohem Ansehen stand.

---

[1]) E. d. n. Aesth., S. 114. [2]) Ebd., S. 114, 115.
[3]) E. d. n. Ae., S. 21. [4]) Ebd., S. 125, 284.

§ 32. *«Der Humanismus vermag den künstlerischen Geist der Renaissance weder sich wahrhaftig anzueignen noch ihn zu fördern.»*

Die Humanisten bilden keine Berufsklasse, keine besondere Fakultät; sie sind keine Fachgenossen, ihr Kreis umschließt sowohl Theologen als Juristen und Künstler. Ihr Streben geht nach allgemeiner Bildung, nach reinem Menschentum auf der Grundlage des Altertums.

*

Ein Vorurteil, ein Wahnbegriff der Antike und des Menschentums heiligt den Humanismus in den Augen der Zeitgenossen. „Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, musste es in antiker Form geschehen" (Burckhardt). Die Humanisten erscheinen als die Träger aller Kenntnis des Altertums. In Wahrheit aber dient ihnen die Antike nur zur Drapierung; auf die Kunst des Wortes kommt es ihnen an, dazu brauchen sie auch das klassische Altertum. Die Humanisten sind daher auch die Stimmführer der öffentlichen Meinung, eine Art Vorläufer unserer periodischen Presse. (Man erinnere sich der späteren Humanistenpamphlete.)

*

Wie der Humanismus aus schöngeistigem Streit gegen die Scholastik entstanden ist, so lebt er von der Polemik. Streitsüchtig richten die Humanisten ihre Angriffe auch gegeneinander, voll Ueberhebung sucht jeder den anderen zu verkleinern, sich allein alles Wissen zuzuschreiben. Eine äußerliche Gesinnung, der Ruhm- und Prachtsinn, wird auch auf das Innerliche, auf nicht reale Gegenstände übertragen. So wird der Humanismus zu einer Karikatur des Individualismus.

*

Die Kunst wird vom Humanismus seinem Humanitätsideal eingefügt. Seine praktische Wirksamkeit auf künstlerischem Gebiet beschränkt sich jedoch darauf, dass er den Kreis der Aufgaben der Kunst durch sein Wissen erweitert (Schule von Athen) und die Verwendung der antiken Formensprache begünstigt. Den eigentlich belebenden Geist der Frührenaissance

voll aufzufassen ist er nicht fähig; gegen das realistisch Wahrhaftige in ihr bildet er vielmehr eine Gegenströmung.

Die Kunstblüte der Renaissance geht wie ein kurzes Aufleuchten vorüber. Die vorbereitenden Umstände reichen weit zurück, die Blütezeit aber dauert kaum ein Jahrhundert. War die Reformation ihr unheilvoll? Aber gerade die Humanisten schmeichelten Karl dem Fünften, während Michelangelo den reformatorischen Ideen nahe stand. Auch die Gegenreformation hätte eine so mörderische Wirkung nicht haben können, wenn nicht innere Gründe vorhanden gewesen wären: Es fehlt der geistige Nährstoff, der die Flamme hätte unterhalten können, es wird kein ideeller Gehalt durch geistige Schöpferkraft neu erzeugt, die Kunst endet in Veräußerlichung. «Statt des Humanismus eine wahrhaftige Geistesbildung, und die Renaissance wäre nicht das begrenzte Phänomen, das sie ist.»

*

«Mein Gedanke ist dieser: Man kann vielleicht im einzelnen sagen, dass ein Mensch auch von den einfachsten Anlagen durch vollendete Wahrhaftigkeit zu einer bedeutenden und absolut wertvollen Menschenerscheinung gebildet werden könne. Der einfache Mensch spricht in der Regel nicht wahr, seine Stimme kommt nicht aus dem Grunde des Herzens, er ist nicht gewohnt, die tieferen Instinkte, die er hat, mit Bewusstsein zur Mitteilung zu durchdringen. Geschieht dies aber einmal, so steht dann eine jener ehrwürdigen Erscheinungen da, die uns rühren und erbauen. So ist die Organisation der bewussten Verknüpfungen innerhalb der geistigen Struktur als positive, steigernde Eigenschaft anzusehen. Sie ist kein indifferentes Accedens, sondern belebende Kraft. Auch ein sehr beengter Vorstellungsbereich, bewusst durchgearbeitet, hat Bedeutung. So im Einzelnen, so in historischen Strukturen. Es ist nicht gleichgültig, ob das volle Bewusstsein sich in künstlerischen Einfällen konzentriert, oder ob Bewusstsein und künstlerische Einfälle ihre eigenen Wege gehen. Wir haben Klassiker, in denen von den tiefsten Gründen der Gesinnung bis zu der Einzelheit des Kunstwerks ein Zusammenhang reicht.

Hier sprechen wir von unbedingter Wahrhaftigkeit, hier gehen ästhetisches Bewusstsein und künstlerischer Geist Hand in Hand. Im Renaissancemenschen ist das anders, da geht im allgemeinen das Bewusstsein für sich den Weg des Gelehrtentums, inspiriert durch den Ruhmsinn, und der künstlerische Geist für sich den Weg der dekorativen Instinkte, inspiriert durch den Prachtsinn; die belebende große gemeinsame Gesinnung fehlt.»

«Es lässt sich nun verfolgen, wie in den neueren Jahrhunderten das ästhetische Denken sich als eine für die Kunst keineswegs gleichgültige, organische Kraft entwickelt, und wie sich hierdurch die Einseitigkeit der individuellen Struktur allmählich ausgleicht. Im systematischen Teil (§ 8) entwickelte ich beispielsweise eine Reihe von geistigen Strukturen, denen die Bevorzugung gewisser Kunstarten entspräche. Die erste war die: ein Mensch ist geneigt, ganz Auge zu werden, was er geistig ist, in Blickkraft umzuwandeln. Die entsprechende Kunstart war: bildende Kunst. Offenbar giebt die Renaissance das große historische Beispiel dieser Struktur. Wir haben sie in dem Reichtum ihrer Hervorbringungen kennen gelernt; wir haben aber auch zu konstatieren gehabt, dass durch diese Art von Gedrungenheit das tiefere Seelenleben im großen und ganzen eine Verkümmerung erleidet.»

*

Unser Zweck ist weder die abstrakte Methode, noch die Abstraktion eines solchen Strukturresultats, wie das eben bezeichnete. Wir haben vielmehr den Gesichtspunkt feststellen wollen, von dem aus die einzelnen Thatsachen einer solchen Zeit im rechten Lichte erscheinen.

---

4. Abschnitt.
Die spanische Dichtung.

§ 33. *«Cervantes gelangt von der Beobachtung des Grotesk-Natürlichen zu bedeutungsvollen Gestalten.»*

Den ersten Teil des Don Quijote hat Cervantes in einem Dorfgefängnis der Mancha geschrieben. Die Beobachtung eines Bauern, der alle seine Habe an den Erwerb von Ritterbüchern

setzt, giebt ihm die Anregung zu seinem Werk. Er will das Leben der Provinz und zugleich die Rittergeschichten verspotten. Aber während er schreibt, folgt er immer mehr einem überlegenen Gedanken: der Analogie seines Helden mit ihm selbst. Auch Don Quijote trägt sich mit höheren Ideen, die von den andern nicht verstanden werden. In weitem Abstand von der Wirklichkeit, sieht er durch das Medium seines Innern alles, auch das Alltägliche, ins Große. Sancho Pansa allein glaubt an Don Quijote, aber er fühlt doch die Prügel, die seines Herrn Thaten ihm eintragen, während dieser selbst als Träger einer Idee gegen alle realen Verletzungen völlig unempfindlich ist. Im zweiten Bande wird der tiefere Gedankengehalt mit vollem Bewusstsein hervorgehoben; deutlich ist der Ernst der Gesinnung durch den Schleier der Wahngebilde erkennbar. Don Quijote erscheint in ungeheurer Ueberlegenheit über alle die klugen Leute, die ihren Spott mit ihm treiben. Erst am Schluss tritt wieder die Verkehrtheit der Ritterbücher als Thema der Dichtung hervor.

*

Der Don Quijote ist aus der Beobachtung der grotesken Gestalt eines Bauern hervorgegangen; ein Beweis, dass «Realistik des Ideales fähig» ist. Außerordentliche Geister, die sich ihrer Eigenart bewusst waren, haben sich zu allen Zeiten am Don Quijote auferbaut. Sie haben sich gesagt, das bin ich, so ziehe ich einher, und haben ihre Umgebung mit dem Humor des Cervantes betrachtet. So ist das Werk zum Brevier aller großen Idealisten geworden.

*

Auch die Gegenstände, die Cervantes in den Novelas ejemplares behandelt — wie Hexen, Diebsgesindel, Zigeuner, ein närrischer Lizentiat, das Zwiegespräch zweier Hunde —, sind grotesk. Einigen Anhalt fand Cervantes am Schelmenroman, aber er hat in dieser Form ein wirkliches Kunstwerk geschaffen. Er entdeckt in seinem Gegenstand, gleichsam unwillkürlich, seelische Tiefe und stellt mit überlegenem Urteil rein Menschliches auf groteskem Untergrunde dar. Ejemplares nennt er seine Novellen, damit will er sagen: Ihr könnt euch aus ihnen Lehre und Beispiel nehmen, wenn sie auch von

schlechten Leuten handeln. Sie sind aber in der That auch ‚musterhaft' für die moderne Novelle, indem sie gelegentlich, an einem einzelnen, oft bis zum Sonderbaren gehenden Vorgang die Tiefe des Menschlichen zeigen.

*

Man kann Cervantes mit Lionardo vergleichen. Bei Lionardo fehlt zwar die Ironie, aber gemeinsam ist beiden, dass sie vom Gewöhnlichen zum Bedeutungsvollen aufsteigen, und dass die Unerschöpflichkeit des Wirklichen in ihren Werken zum Ausdruck kommt.

§ 34. «*Volkstümliche Züge beleben das spanische Drama.*»

Das beste unter den Theaterstücken des Cervantes ist ‚Numancia'. Es ist die Belebung eines volkstümlichen Ereignisses aus dem Altertum, des Unterganges der Stadt Numantia im Kampfe mit den Römern. Es wendet sich an die Volksseele und weckt nationale Begeisterung. Aber es ist dramatisch unbelebt, mehr Rhapsodie als Tragödie. In dramatisch technischer Beziehung wird Cervantes von Anderen übertroffen.

*

Das spanische Theater zeichnet sich durch großen Formenreichtum aus. Eine der ihm eigentümlichen Formen ist das Zwischenspiel, die Darstellung einer meist grotesken Lebensscene. Der Hauptvertreter des spanischen Dramas ist Lope de Vega. Weniger Dichter als theatralisches Talent, hat er etwa zweitausend Theaterstücke verfasst. Er hat auch eine Poetik geschrieben, die sich jedoch, halb ironisch, halb akademisch, in theoretischen Einzelheiten und Trivialitäten ergeht und sich auf den Geschmack des thörichten Publikums beruft. Lope selbst kehrte sich nicht an seine Poetik, er richtete sich nach den Ansprüchen des Volksgeistes.

*

Das echte Drama muß zum Volksgeist, besser zur Gemeinsamkeit sprechen. Lope wählt seine Stoffe vornehmlich aus den nationalen Erinnerungen und aus der Gegenwart seines Landes. Er wählt Männer wie den Cid und Kolumbus zu seinen Helden und leiht der Königsverehrung,

der Verehrung für die Träger der Größe Spaniens, Ausdruck (El mejor Alcalde el Rey, Fuente Orejuna). Von der antiken Drapierung, zu der die italienische Renaissance die Vergangenheit benutzte, ist in Spanien nichts zu finden. Die politische Entwicklung hatte Italien zersplittert, Spanien geeint. Damit war hier die notwendige Grundlage für das Drama gegeben, die in Italien fehlte: ein Geist der Gemeinsamkeit, nationales Machtgefühl und Selbstvertrauen. Daran finden die Töne, die Lope anschlägt, ihren Widerhall.

§ 35. *«Hierarchische und dynastische Einwirkungen vermindern seinen rein menschlichen Gehalt.»*

Nach Lope de Vega tritt im spanischen Drama ein Rückgang ein, der bereits bei Calderon bemerkbar ist. Calderon selbst legt unter allen seinen Werken den größten Wert auf die Autos sagramentales. Sie sind jesuitisch-mechanisch gefügt, das Kirchliche macht sich in ihnen als ein die Dichtung bestimmender und beengender Faktor geltend.

*

Als Hofpoet Philipps IV. schreibt Calderon auch Schauspiele für dessen Hoftheater. Bei ihm wird aus der Königsverehrung blinder Königskultus. Er lässt den König selbst als handelnde Person auftreten. In Festspielen wirken Mitglieder der königlichen Familie mit. Durch alles dies wird der Ton der Stücke ceremoniell, eine starke Konventionalität bemächtigt sich des Dramas. Innerhalb der hierdurch gezogenen Schranken entfaltet jedoch Calderon große Genialität.

*

Die Zeit Calderons ist für Spanien eine Zeit der Kunstblüte und zugleich des Verfalls. Dieser Zwiespalt findet auch darin seinen Ausdruck, dass zwar sehr viele volkstümliche Dramen, aber keine von rein menschlichem Gehalt geschaffen werden. Gerade das Zeitgemäße, das jenen Werken die Gunst der Mitlebenden verschaffte, bedingte ihren geringeren Gehalt. Das Zeugnis des Kunstwerks für den Zeitgeist ist unbarmherzig wahrhaftig. Denn wir wissen nicht, woher ein Genie kommt, wohl aber, wie seine Kundgebungen durch Zeit und Volk bedingt sind.

5. Abschnitt.

Shakespeare.

§ 36. «*Der historische Hintergrund: die englische Renaissance.*»

Der menschliche Zustand in der englischen Renaissance, am Ende eines hundertjährigen Bürgerkrieges, ist roh und gewaltsam. Das Kolorit der Zeit ist noch mittelalterlich, der Ritterpanzer und das zweihändige Schwert werden erst im Laufe dieser Periode durch die zierlicheren Waffen des Kavaliers verdrängt [1]).

*

Die italienische Renaissance fand die Natur in prächtigen Leibern wieder, die englische in ungestümen Seelen. Der Kern des Lebensgefühls ist hier dieser: das Leben ist nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer; bemächtigen wir uns des Augenblickes! In England hat der Himmel keine Farben, die Sprache keinen Klang. Daher treten die dekorativen Instinkte zwar auch mit großer Gewalt, aber in ganz anderen Formen als in Italien auf. Nicht bildende Kunst, sondern Dichtkunst gelangt hier zur Blüte; aber die dichterische Produktion wird vornehmlich durch die Phantasie bestimmt, sie ist auf Darstellung lebendigen Geschehens, nicht auf Gemütsschilderung gerichtet.

*

Ein typisches Beispiel für diese Produktion ist Philipp Sidneys ‚Arcadia'. Sidney selbst bezeichnet sie als eine Jugendthorheit, gedichtet, um seinen jungen Kopf von einer Last zu befreien. Jeder Gefühlsgehalt geht ihr ab, dagegen ist sie an Abenteuern überreich; ihre ersten fünfundzwanzig Seiten enthalten an Ereignissen mehr, als wir in einem Bande zu finden gewohnt sind. Sie bildet damit den äußersten Gegensatz zu späteren englischen Romanen, wie Sternes empfindsame Reise.

*

Uebermaß und Regellosigkeit, die Charakterzüge aller Renaissancelitteratur, herrschen im germanischen England ohne jede Schranke. Das Phantasieübermaß, das nur in bewegter Handlung, nicht in ruhender Erscheinung etwas der Wieder-

---

[1]) Taine, Histoire de la littérature anglaise, t. I.

gabe Wertes erblickt, führt zum Drama. Auch der Sprache wohnt eine Tendenz zum Drama inne. Man hört nicht nur, man sieht auch sprechen. Die Worte Hamlets, Othellos, Macbeths sind wie ein Schrei, eine Geberde; die buchstäbliche Wortbedeutung erschöpft nicht, was sie ausdrücken. Für die Menschen jener Zeit ist das Wort „nicht ein genaues Sprachbild, . . . sondern ein Teil einer vollständigen Handlung, eines kleinen Dramas; wenn sie also ein Wort lesen, denken sie es nicht für sich, sondern in Verbindung mit einer schrillen oder schreienden Stimme, gepressten Lippen, zusammengezogenen Augenbrauen..." (Taine I 280).

*

Die soziale Stellung des Schauspieldichters ist gering; die Dichtkunst wird als ein höheres Kunstgewerbe behandelt.

*

Die englische Renaissance bildet den historischen Hintergrund für Shakespeares Dichtungen. Von diesem Hintergrunde heben sie, die oft zügellos genannt werden, sich als ungemein zarte Schöpfungen ab.

§ 37. *«Der formale Charakter des Shakespeareschen Dramas ist der einer fixierten mimischen Improvisation»* [1]).

Shakespeare hat seine Dramen in der Hauptsache während seines Aufenthaltes in London unmittelbar für die Bühne geschrieben. Es sind keine Litteraturdramen, der Dichter besorgte nicht einmal selbst den Druck. Das Manuskript eines Theaterstücks war damals Eigentum der Bühne, die es aufführte, und erst das Erscheinen eines unberechtigten Druckes pflegte den Anlass zur Veranstaltung einer authentischen Veröffentlichung zu geben. So entstanden bei Lebzeiten Shakespeares von fünfzehn seiner Stücke teils echte, teils unechte Einzelausgaben in Quartformat. In die Litteratur traten die Dramen mit den Folioausgaben ein, in dieser Gestalt erschienen sie erst sieben Jahre nach dem Tode des Dichters.

*

In der Einrichtung des damaligen englischen Theaters fehlen die äußeren Mittel der Illusion fast ganz. Die Bühne

---

[1]) Wagner, IX 172.

ist scenenlos. Dagegen wird in Kostümen großer Pomp entfaltet. Die einzelne Figur, der Schauspieler, ist durchaus der Träger des Eindrucks. Er hat die Pantomime hinzuzuerfinden, die zu jener Zeit von der größten Bedeutung ist. Sie steigert sich in Momenten der höchsten Leidenschaft zu einem konvulsivischen Hin- und Herwerfen des ganzen Körpers.

*

Shakespeare dichtet in erster Reihe für die Schauspieler. Er denkt sich in sie hinein und improvisiert dann gewissermaßen aus ihrem Geiste heraus. So schafft er die Hauptrollen seiner Stücke (Hamlet, Richard III., Lear, Macbeth, Othello) für Richard Burbadge. Daraus, dass der Schauspieler der Ausgangspunkt für seine Schöpfungen ist, erklärt sich das eigentümliche Leben in ihnen; daraus auch der oft überraschende plötzliche Wechsel von Komischem und Tragischem. Falstaff richtet sich auf, und aller tragische Ernst ist vorbei. Nur der Lebende hat recht! Wer gerade auf der Bühne steht, hat Anspruch auf das ganze Interesse der Zuschauer. Aus demselben Grunde kann man auch bei Shakespeare nicht eigentlich von Nebenfiguren reden. (Salvini verlangte, dass man Shakespeare personen-, nicht seitenweise lese.)

*

In seinen Stoffen ist Shakespeare nicht original. Er bearbeitet Aelteres, er wandelt Romane und plutarchische Biographieen zu Dramen um. Er fügt die theatralische Situation hinzu und belebt sie durch das Schauspielerisch-Improvisatorische. Das Thatsächliche im Julius Cäsar zum Beispiel ist fast Wort für Wort Plutarchs Lebensbeschreibung des Brutus entnommen: Cinna der Poet, das nächtliche Ungewitter, die Nachtscene im Zelte des Brutus, das alles findet sich schon bei Plutarch. Und dennoch ist es so, als ob nicht Shakespeare nach Plutarch, sondern Plutarch nach Shakespeare gearbeitet hätte. Durch die Anschauung der schauspielerischen Pantomime, durch die mimische Realität haucht Shakespeare dem historischen Bericht Leben ein und giebt ihm das Gepräge der wirklichen Handlung [1]). Wie sehr endlich auch der Dichter

[1]) Vgl. auch Entst. d. n. Ae., S. 160.

sich an seine Quelle anschließt, aus allem spricht doch immer Shakespeare zu uns. Daraus ergiebt sich die Stileinheit seiner Werke. Ein höherer Sinn wohnt ihnen inne; ihrer technischen Entstehung nach ist es ein Sinn, der sich scheinbar von selbst aus dem Stoffe entfaltet.

§ 38. *«Es enthält, historisch betrachtet, eine Verurteilung der Zeit»* [1]).

Shakespeare behandelt in seinen Königsdramen, wie die spanischen Dichter derselben Zeit, nationale Stoffe. Aber er erfasst sie nicht wie Lope und Calderon mit patriotischer Begeisterung, sondern steht ihnen mit unerbittlichem Urteil gegenüber. Seine Königsdramen zeigen in ihrer Aufeinanderfolge den Verfall, den ungebändigtes Streben nach Macht über England bringt, von der Zeit Richards des Löwenherzens (in König Johann) bis fast in die Gegenwart des Dichters (in Heinrich VIII.). Shakespeare behandelt seinen Gegenstand in Sprache wie Empfindungsweise nicht historisch; er liefert vielmehr ein in die Vergangenheit projiziertes Spiegelbild seiner eigenen Zeit, die „abgekürzte Chronik des Zeitalters", und fällt über dieses ein wuchtiges und nachdrückliches Urteil, ohne selbst als Dichter aus dem Gewebe der dargestellten Ereignisse herauszutreten.

*

Momente des Umsturzes und der Zersetzung schildert Shakespeare auch in den Römerdramen. Man hebt hervor, ihre Gestalten seien ganz römisch, und anderseits, sie seien ganz englisch. Die römische Geschichte zieht ihn besonders an, weil die Natur ihrer Helden mit der seiner Landsleute verwandt ist. Auch hier liefert er ein Spiegelbild und zugleich eine Verurteilung seines eigenen Zeitalters.

*

Shakespeare spricht sein Urteil nicht in einzelnen Sentenzen aus. Die vorkommenden Sentenzen sind immer den Charakteren der Personen angepasst, denen sie in den Mund

[1]) Vgl. H. v. Stein, Shakespeare als Richter der Renaissance. Bayr. Bl. 1881, S. 185 ff.

gelegt werden. Des Dichters eigene Meinung ist nur aus dem innersten Gehalt des ganzen Stückes zu erlauschen, und nur wenn die Worte einer Person damit zusammentreffen, können sie als Ansichten Shakespeares aufgefasst werden, so Edgars ‚Reif sein ist alles‘, Hamlets ‚In Bereitschaft sein‘, Lears ‚Ist der Mensch nicht mehr als das?‘ — So wenig wie in einer einzelnen Sentenz ist das Urteil des Dichters in der sogenannten poetischen Gerechtigkeit zu erkennen, denn diese würde man bei Shakespeare sehr oft vergeblich suchen. Auf den tieferen Sinn der Stücke weist fast einzig das höhere Bewusstsein des Dichters, das über dem dargestellten Zustande steht, sein «Blick, der auf den Dingen ruht».

*

Man wird fragen: Will denn Shakespeare es überhaupt besser, als es in der von ihm geschilderten Welt zugeht? Er hat offenbar Freude an allen Gestalten, die er bildet, er hat die Unmittelbarkeit des Sehens mit der Renaissance gemein. Er erinnert in dieser Hinsicht an Lionardo, er ist weniger absichtlich als Michelangelo. Aber dass in ihm das Bewusstsein eines besseren Zustandes, eines Gegensatzes zur schlackigen Gröblichkeit der Welt lebt, zeigt er einigemal in Situationen, die uns auf das Bessere hinweisen. Im dritten Teil von Heinrich dem Sechsten (II, 5) stellt er den Greueln des Bürgerkrieges, wo der Sohn den Vater, der Vater den Sohn erschlägt, den König gegenüber, der sich aus dem Schlachtgetümmel entfernt und sich sehnsüchtig das Loos eines friedsamen Schäfers ausmalt. Im Sommernachtstraum erhebt er uns in eine Feen- und Geisterwelt und bringt an ihr in zarter, humoristischer Weise die Möglichkeit des Guten zur Anschauung. Er führt uns in ‚Wie es euch gefällt‘ vor Augen, wie in der Waldeinsamkeit die Wendung zum Besseren eintritt; Jacques, der Einsiedlerische, Schwermütige, mit den Tieren Mitfühlende, ist gewissermaßen der Lokalgenius dieses Waldes, ihn sehen wir in Gegensatz gestellt zu der grausamen Welt, der der Herzog und seine Edelleute angehören. In dem, was Jacques über das Unrecht sagt, das wir den Tieren zufügen, indem wir sie töten, scheint das höhere Bewusstsein sich unmittelbar auszusprechen, darin vernehmen wir vielleicht den Dichter selbst.

Das einfach Natürliche ist auch in ‚Cymbeline' und ‚Viel Lärmen um nichts' als das Bessere dargestellt. Dort steht die Waldwildnis, in der die Königssöhne aufwachsen, und der Felsbewohner, der im Menschen den Bruder sieht, der Welt des Scheines gegenüber, in der sich „Staub vor Staub der Hoheit Schein giebt". Hier wird durch die einfältigen Gerichtsdiener der am Hofe des Renaissancefürsten geschmiedete heimtückische Anschlag zu nichte gemacht.

*

In anderen Fällen kommt das Bewusstsein des Besseren durch den Gegensatz einer Zeit und eines höheren Einzelnen, der in ihr lebt, zum Ausdruck. So im Coriolan und im Hamlet. Coriolan erhebt sich über den Zustand, der ihn umgiebt, ‚sein Sinn ist viel zu edel für die Welt'; er selbst fühlt seine Ueberlegenheit, und mit den stolzen Worten ‚ich banne Rom' spricht er das Urteil über seine Volksgenossen, die seinen Wert nicht verstehen.

Hamlet ist ein modernes Genie, ohne Gemeinsamkeit. Er ist die geistig überlegene Individualität im tragischen Gegensatz zur Welt der That, Politik, Etikette. Was Hamlet hindert, die Rache an dem Mörder seines Vaters zu vollziehen, ist nicht Feigheit; im Kampfe mit den Seeräubern beweist er die Ritterlichkeit seiner Natur zur Genüge. Aber seine Aufgabe ist «mehr als ein Schwertstreich»: er hat «ein Gespinst aufzulösen», sich einem Zustand entgegenzusetzen; die Zeit ist aus den Fugen, er soll sie einrenken. Er jedoch hat den ‚großen vernichtenden Blick des modernen Menschen in die Furchtbarkeit der Geschichte geworfen' (Wagner); er hat die Verderbnis der Welt der That, die ihn umgiebt, durchschaut und die Erkenntnis gewonnen: «das Verbrechen ist die That». Er fühlt sich unfähig zu handeln in einer Zeit, in der Thaten Verbrechen sind. — Um die Zeit der Entstehung des Hamlet starb in jugendlichem Alter Shakespeares einziger Sohn Hammet; es ist als wenn der Dichter mit seiner Tragödie sagte: mein Sohn hat sehr viel Verstand bewiesen, dass er diese Welt verließ.

§ 39. *«Sein ideelles Thema ist das Verhältnis des Menschlichen zu den elementaren Gewalten.»*

Shakespeare giebt den elementaren Gewalten in hervorragender Weise Anteil an der Handlung des Dramas. Beispiele sind die Nacht im ersten Akt des Hamlet, der Sturm im König Lear, die Heide im Macbeth, die Hexen. Aber Shakespeare sieht in der Natur nicht das Versöhnende, Gestaltende, sondern das Gewaltige, Uebermächtige; die Natur erscheint ihm als unheilvoll, als gespenstisch, sie verleiht dem Schlimmen die Macht; Edmund ist es, der sie anruft: Natur, du meine Göttin. Hekate, bei Goethe die ‚Brusterweiternde, im Tiefsten Sinnige', die ‚Ruhigscheinende, Gewaltsam-Innige', ist bei Shakespeare die Meisterin der Hexen, die heimlich alles Böse schafft.

*

Auch im Menschen selbst wirken elementare Gewalten, es giebt ein Menschlich-Elementares. Wir fühlen die unwillkürlich waltende Wucht dieses Elementaren, wenn wir unser selbst nicht mächtig sind. Shakespeares Helden sind das alle nicht; sie sind als Naturgewalten aufzufassen, die daherrasen wie Sturm und Wetter, so Coriolan, so Othello, so Richard III. Vor allem offenbart sich in Macbeth die Macht des Elementaren. Macbeth fühlt sich seinen Mitmenschen überlegen, der Krone würdig. Duncan ist ihm nur ein Schatten, den er nichtachtend wegstößt, um zu der nach seiner Meinung ihm gebührenden Stellung zu gelangen. Aber die Dinge sind nicht die Schemen, für die er sie ansieht. Durch den Mord wird das Elementare in ihm entfesselt, es schwillt an, überflutet ihn, den Menschen Macbeth, und reißt ihn fort; er mordet weiter und hält erst ein bei dem Misslingenden. — Nur wie ein Hauch, als leise Ahnung erscheint das Höhere in der Leidensstärke einzelner Helden, so in des Brutus philosophischer Ergebung in sein Schicksal und in seinem Todeswunsch. — Einzig im letzten Werk, dem Sturm, sehen wir den höheren Menschen als Herrn der elementaren Gewalten dargestellt: Prospero

erregt den Sturm, er entfesselt die Naturgewalt, um sie als Mittel für seine höheren Zwecke zu gebrauchen. Die Ereignisse sind unbarmherzig, furchtbar, aber nur für Alonso, Antonio, Sebastian, nicht für Prospero, denn dieser steht über ihnen. In der Person des Prospero giebt der Dichter mehr von sich selbst als in anderen Gestalten. Er sagt uns damit: «so stark ist der Mensch, so tief eingewurzelt in den elementaren Gewalten». Er scheidet, nachdem er dies gezeigt, von der Bühne, wie Prospero am Schlusse seinen Zauberstab niederlegt.

*

Shakespeare lebt in einer Zeit der Auflösung von Staat und Kirche, und kann daher seine Werke nicht auf dem Boden der Religiosität aufbauen. Er entdeckt vielmehr durch die Wahrhaftigkeit seiner Empfindungen die «bindenden Gewalten in der Natur». ‚Was fragen die Brausewinde nach dem Namen König,' was fragen sie nach Kirche, Puritanern und Bischöfen? Aber: du hast den Schlaf gemordet, du sollst nicht mehr schlafen, so ruft die Stimme der Natur dem Mörder zu; sie weckt ohne Bet- und Beichtstuhl sein Gewissen.

*

Shakespeares Grundthema ist ein Problem, das Verhältnis des Einzelnen zu den natürlich-übermenschlichen Gewalten. Er hat es nicht gelöst, aber er hat es so empfunden, wie es das neuere Denken beschäftigt. Er hat den Punkt angegeben, an dem für eine neue religiöse Bindung einzusetzen ist.

---

6. Abschnitt.
Der französische Klassizismus.

§ 40. *«Aus der akademischen Tradition der Renaissance bilden sich in Frankreich Normen des Geschmackes aus.»*

Nach der Zeit Shakespeares tritt ein Stillstand in der Geschichte des ästhetischen Geistes ein. Die aufstrebende Tendenz des politisch freieren Volkstums wird überall, in England

wie in Italien, Deutschland, Frankreich vernichtet. In Frankreich aber, wo die Bildung eines monarchischen Einheitsstaats sich ohne erhebliche Schwierigkeit vollzog, blieb wenigstens die Tradition der Renaissance erhalten.

*

Die beiden Grundnormen der klassischen französischen Aesthetik sind ‚Das Erhabene ist einfach' und ‚Nur das Wahre ist schön'. Beiden Sätzen liegt der einheitliche Gedanke zu Grunde: Der natürliche Gegenstand ist einer ästhetischen Wirkung fähig; gebt ihn einfach und schlicht wieder, dann schafft ihr das Schöne und Erhabene. Oder: Die Wirkung des exakt wiedergegebenen Gegenstandes ist ästhetisch. Dieser Gedanke ist keine bloß formale Maxime, sondern ein ästhetisches Prinzip; er ist ein Resultat der Kunsterfahrung, ein Grundzug des künstlerischen Schaffens der Renaissance [1]).

*

Die großen Künstler der Renaissance hatten eine rationell-natürliche Zeichenweise erfunden. Diese war durch die Akademieen als vorbildlich und mustergültig festgehalten worden, aber die Kunst war dabei zu freudloser Großartigkeit erstarrt. An die Formen, die sich aus dieser Entwicklung ergaben, knüpfte die bildende Kunst in Frankreich an (vornehmlich wurden Porträtmalerei und Kupferstecherei gepflegt), hier wurde auch unternommen, die Prinzipien dieses Kunstschaffens durch das Bewusstsein festzuhalten. „Das ästhetische Phänomen musste verarmen, um allmählich ästhetisch bewusst zu werden."

*

Neben diesem Faktor der Tradition wirkte zur Entstehung der Geschmacksnormen noch eine eigene, im siebzehnten Jahrhundert herrschende Geistesrichtung mit, die auf litterarischem wie auf philosophischem Gebiet hervortritt. Auf dem ersteren ist es der Geist der ‚Korrektheit', der als Tendenz auf

---

[1]) „In subjektiver Beziehung ist ‚rien n'est beau que le vrai' eine Grundregel der künstlerischen Darstellung." E. d. n. Ae., S. 30. — „Boileaus Grundwort ‚beau par la vérité' rechtfertigt sich als eine ästhetische Einsicht; es kommt ein Bestandteil künstlerischen Schaffens in ihm zum Bewusstsein." E. d. n. Ae., S. 61.

Sprachreinheit, allgemeiner als die Forderung, die gegebenen festen Formen nicht zu verletzen, als die Mahnung ‚Wir dürfen uns nicht gehen lassen', sich kundgiebt. Vertreten wird diese Richtung von den Dynasten des Geschmacks, wie Malherbe, Chapelain, und namentlich von der Académie, deren Bestrebungen von den leitenden Staatsmännern aus politischen Gründen unterstützt wurden. Auf philosophischem Gebiet findet eine schematisch-systematische Tendenz in der cartesianischen Philosophie ihren Ausdruck. Descartes ging darauf aus, festgelegte Grundgedanken derartig auf die einzelnen Wissenschaften anzuwenden, dass diese in kompendiöser Fassung auch dem Laien verständlich würden; seine Lehre wollte grundlegend, umfassend und zugleich populär sein; letzteres nicht durch Breite der Darstellung, sondern durch Konzision. In dem allem erscheint Descartes als Vertreter der *raison* auf dem Gebiete der Wissenschaft.

*

An Descartes knüpften die Gelehrten von Port-Royal an. Sie schufen in ihren *Méthodes* Lehrbücher, die ganz im Sinne Descartes' gehalten sich das größte Ansehen bei den Zeitgenossen erwarben. Dadurch sind sie die Erzieher Frankreichs zu geistiger Selbständigkeit geworden. Auch eine Aesthetik kommt in Port-Royal zu stande: die Schrift Nicoles ‚Ueber wahre und verhüllte Schönheit'. Die Prinzipien, auf die hier die Beurteilung des Schönen zurückgeführt wird, sind: *ratio,* als das oberste, dann daraus abgeleitet *natura* (*cum ipsius rei tum nostra*), und endlich *veritas,* da die Vernunft auf das mit der Natur Uebereinstimmende hinleite. Aus diesen ergeben sich in formeller Hinsicht die Forderungen der *simplicitas* und *sublimitas* [1]).

*

Beeinflusst von den Gelehrten Port-Royals und seiner ganzen Anlage nach mit ihnen verwandt ist Boileau. Er kämpft gegen das Preziöse wie gegen das Burleske, die beiden entgegengesetzten Hauptfehler des damaligen französischen Stils,

---

[1]) „Das klassische Prinzip ‚natürlich und rationell' deutet einen Charakterzug echten künstlerischen Schaffens an." E. d. n. Ae., S. 59.

und stellt als erstrebenswert ein Mittleres zwischen beiden, das der *raison* Entsprechende hin. So gelangt er zu dem allgemeingültigen ästhetischen Prinzip, das oben als den beiden Normen zu grunde liegend beschrieben wurde.

§ 41. «*Der klassische Geschmack stellt den Geist der französischen Civilisation dar.*»

In den klassischen Geschmacksnormen prägt sich eine bestimmte Denkweise aus, die als gemeinsamer Zug auf den verschiedensten Gebieten des geistigen Lebens im damaligen Frankreich wiederkehrt.

In der Rhetorik wird die Forderung strenger, eindeutiger Wahrheit aufgestellt. Für die Poesie empfiehlt Fénélon ein *grand facile,* ein *sublime familier,* von dem jeder versucht ist zu glauben, er hätte es selbst ohne Mühe finden können. Das Urbild dieses ‚schlichten Großen‘ und ‚vertrauten Erhabenen‘ hat er am Hofe Ludwigs XIV. kennen gelernt und stellt für die Litteratur als Grundgesetz das auf, was er durch den großen König und seinen Hof verwirklicht sieht.

Dieselben Forderungen wie an die Poesie stellt man an den Baustil, die Dekoration und die Gartenkunst. Das Gemessene, Leichtübersehbare, Großlinige sind die maßgebenden Prinzipien. Solche Prinzipien regeln auch die Formen des Lebens selbst, insbesondere den Verkehr am Hofe. Sie sind eben nur Ausflüsse einer Sinnesart, des klassischen Geistes, der sich auf allen Gebieten, als *art de penser, art de parler, art de vivre* u. s. w. geltend macht.

*

Die Prinzipien, die in den klassischen Geschmacksnormen ihren Ausdruck fanden, sind zu Prinzipien der französischen Civilisation überhaupt geworden. Noch heute sind gewisse vom Klassizismus herrührende feste Formen erhalten, die als das *comme il faut* das Verhalten des Einzelnen bestimmen. Auf ihnen beruht die außerordentliche formale Korrektheit der heutigen Franzosen in der Prosa, in den Theateraufführungen, in den Lebensgewohnheiten.

Durch den französischen Klassizismus wird ein ästhetisches Prinzip zur Civilisationsform gemacht. Daraus ergiebt sich eine wichtige Lehre. «Wäre das Kunstwerk ein geistiger Spezialstoff, so könnte es bewusst werden, ohne Lebensform zu werden.» Aber «im Kunstwerk kommt Empfinden zum Ausdruck; wird dies bewusst, so wird Mensch, Leben, Staat ein Kunstwerk». Die klassische französische Aesthetik bringt nur die erstarrten Formen der Renaissancekunst zum Bewusstsein, der ihr entsprechende Geist der französischen Civilisation ist daher auch ein einseitiger, ihre Gestalt eine künstliche.

§ 42. *«Die Poetik des Aristoteles wird im Sinne der klassischen Geschmacksrichtung verwandt.»*

Ueber das, was Aristoteles auf dem Gebiete der Dichtkunst thatsächlich vorfand, giebt er in seiner Poetik einen nach systematischen Gesichtspunkten abgefassten Bericht. Auch seine Definition der Tragödie ist nur eine Beschreibung, keine Erklärung. Dass er selbst die Katharsis einfach als Thatsache hinstellt, findet seine Begründung in folgendem: Ursprünglich hatten die Aufführungen in Verbindung mit Reinigungs- und Sühnopfern stattgefunden; es erschien natürlich, dass es sich auch bei der Tragödie um Religiöses, nämlich um die Sühnung des Schrecklichen und Leidenschaftlichen handle; Aristoteles konnte daher den Gedanken einer Befreiung von derartigen Gefühlen als etwas Bekanntes und Selbstverständliches ansehen.

*

Auch Normen bietet Aristoteles in der Poetik dar. Er verlangt eine in die Augen fallende deutliche Darstellung. Da ferner die Tragödie nicht bloß Nachahmung von Menschen als solchen, sondern von Handlung ist, so fordert er die einheitliche Verknüpfung der Begebenheiten. Damit diese Verknüpfung durchgeführt werden kann, ist ein überschaulicher Umfang der Handlung nötig. Ein Mittelmaß, wie er es für die Handlung verlangt, stellt er auch als Norm für den Charakter auf. Er verlangt endlich, dass die Tragödie nichts Vernunftwidriges enthalte; die Fabel muß allgemeingültig sein,

d. h. was geschieht, muß den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit entsprechen.

*

Die Poetik des Aristoteles erlangte in der Zeit des französischen Klassizismus ein wahrhaft kanonisches Ansehen. Aber das Unwesentlichste, die Einteilung der Dichtkunst nach gewissen Merkmalen, beachtete man am meisten und entnahm daher eine Reihe von Maximen, die man auf die zeitgenössische Kunst übertrug.

*

Wirklich analog den Lehren des Aristoteles ist bei den Franzosen die Forderung der Wahrscheinlichkeit. Man will, dass die Handlung einer Person nach allgemein anerkannten moralischen Maximen denkbar sei; wo dies nicht ist, wird die Handlung als nicht *raisonnable* bezeichnet. — Anders verhält es sich mit der französischen Einheitslehre. Man stützte sie nur darum auf die Autorität des Aristoteles, um Prinzipien, die ganz anderen Ursprungs waren, ein gewisses Ansehen zu verleihen. Bei den Griechen folgten die Einheiten der Zeit und des Ortes ganz naturgemäß aus der beständigen Anwesenheit des Chores auf der Bühne und aus der beinahe einen Tag umfassenden Dauer der Trilogieaufführung. Sie wurden jedoch auch bei den Griechen nicht ausnahmslos inne gehalten, und von Aristoteles wird die erste nur als eine Tendenz der Tragödie, womöglich innerhalb eines Sonnenumlaufs zu fallen, die zweite aber überhaupt nicht erwähnt. Die Franzosen dagegen stellen die Einheiten der Zeit und des Ortes als unumstößliche Gesetze auf. Einen anderen und besseren Grund als die Autorität des Aristoteles giebt Corneille; er stützt sich auf die Erfahrung, wenn er sagt, der gesunde Sinn habe ihn gelehrt, dass die einheitliche Anlage die wirksamste sei. Der wahre Grund jedoch für das Festhalten an diesen Einheiten war die Stabilität der Scene, die von der Renaissancebühne auf das Hoftheater Ludwigs XIV. übergegangen war.

*

Die französische Geschmacksrichtung wird überall aufgenommen, wo ästhetischer Geist sich regt. Sie bildet ein

Durchgangsmoment zu fruchtbareren und originaleren Anschauungsweisen, die zunächst im Zusammenhange mit der ‚Richtung auf das Natürliche' hervortreten.

---

7. Abschnitt.
Die Richtung auf das Natürliche.
(Grundstimmung des achtzehnten Jahrhunderts.)

§ 43. *«Ein gemeinsamer Zug verbindet die Entwicklung der Landschaftsmalerei, des holländischen Genres, des englischen Romans.»*

In der italienischen Renaissance erwacht das Gefühl für landschaftliche Schönheit. Die Landschaft als realistisches Motiv belebt in der Frührenaissance den Hintergrund des religiösen Gemäldes. Während der Hochrenaissance entwickelt sich in Venedig das landschaftliche Motiv bis zu den Berg- und Waldhintergründen Tizians. Zur selbständigen Behandlung der Landschaft aber erhebt sich die Kunst der Renaissance nicht [1]).

*

Im siebzehnten Jahrhundert wird die Landschaft als solche zum Gegenstande der Malerei gemacht. In Italien tritt Salvator Rosa, in Frankreich Claude Lorrain auf. Am frühesten indessen gelangt die Landschaft bei den Niederländern zu selbständiger Bedeutung, sie wird dort zum reinen Stimmungsausdruck, für den das Kolorit das technische Mittel bildet. Vor allem Rembrandt zieht die Natur in ihrer Allgemeinheit, als Ganzes in die Darstellung hinein, er wirkt durch das Elementare, insbesondere durch das Licht, durch das er einzelne Gestalten hervorhebt. (Man vergleiche den Christus Rembrandts mit dem Lionardos.) Rembrandt ähnelt darin Shakespeare, der den übermenschlich-natürlichen Gewalten Anteil

---

[1]) E. d. n. Ae., S. 116 ff.

an der Handlung gab. Ein verwandtes Streben zeigt Ruysdael (vgl. Goethe: Ruysdael als Dichter, und E. d. n. Ae. S. 119). Ruysdael ist wie Rembrandt ein wahrer Naturalist, er stellt stimmungsartig die Natur in ihrer ganzen Fülle und Tiefe dar.

*

Da der Naturalismus einer Menge sachlicher Einzelheiten bedarf, so ist die Wiedergabe des Details eine ihn begleitende Erscheinung. Dem entspricht die Ausbildung des Genres in den Niederlanden. Durch das Kolorit wird auch hier die einfachste Scene des alltäglichen Lebens zum Kunstwerk erhoben, durch das trauliche Licht, das sich über die Gegenstände breitet, wird in das Gewöhnliche eine Märchenstimmung hineingedichtet.

*

Die schöpferische Grundbedingung ihrer Kunst erwuchs den Holländern aus ihrer Geschichte. Die holländischen Bürger haben sich ihre Freiheit erkämpft, sie empfinden Behagen am Alltäglichen, weil sie auch dieses als ein selbst Errungenes anzusehen gelernt haben. Sie erblicken im Wasser die elementare Gewalt, der sie ihre Freiheit danken, und fühlen sich mit dieser Naturmacht im Bunde. So ist die Blüte der holländischen Kunst bestimmt und durchdrungen von einem originalen Volksgeist. Sie geht zu Ende, als mit der französischen Invasion der klassisch-französische Geschmack eindringt. Dagegen wird unter Wilhelm von Oranien mit der ‚glorreichen Revolution' die für die holländische Kunstblüte maßgebende Grundempfindung nach England übertragen.

*

England war nach heftigen Schwankungen zwischen Revolution und Reaktion zu der Civilisationsform des freien Bürgertums gelangt. Auf diesem Boden erwächst der moderne englische Roman, der eine ähnliche Empfindungsweise wie die holländische Malerei zum Ausdruck bringt. Die neue Kunstart beginnt mit Defoes Robinson Crusoë. Ein lebhaftes Interesse für einfachste Thätigkeit spricht sich darin aus und verleiht dem Detail des menschlichen Lebens Bedeutung. Das Einzelne wird im Robinson aktenmäßig treu, nicht eigentlich künstlerisch geschildert; aber wir sehen zugleich daran, wie sich ein merkwürdiger Charakter entwickelt, eine Verkörpe-

rung jener Energie, die sich des neuen Kontinents bemächtigte. Für die Litteratur bedeutet dieser Roman die Entdeckung des positiven Menschen. Das Gegenstück zum Robinson bilden Gullivers Reisen. Swift behandelt darin das Detail des Alltäglichen mit satirischer Stimmung, er giebt in einer an Breughel erinnernden Weise ein Bild der menschlichen Natur in subjektiver Färbung. Er schildert das Kleinliche durch Zwerge, das Rohe, Derbe durch Riesen, und stellt in die Mitte zwischen beiden, sich selbst verkörpernd, die Gestalt Gullivers, einen edlen Menschen, eine Art Don Quijote.

Das bürgerliche Leben selbst stellt Richardson in seinen Romanen dar; bei ihm hat das Subjektive noch mehr die Oberhand und beginnt bereits in das Sentimentale überzugehen. Völlig sentimental ist Sterne. Er stellt im Tristram Shandy, dem Roman der Episoden, das menschlische Stimmungsleben in einer gewissen Verzerrung, mit humorvoller Weiterbildung des Einzelnen, Kleinen der Empfindung dar, er giebt eine sentimentale Detaillierung der menschlichen Natur. Die letzte Etappe in der Entwicklung dieser Kunstgattung ist Goldsmiths Vikar von Wakefield. Hier wird die Einfachheit als exemplarisch hingestellt; das Landleben erscheint als das Bessere und Vollkommenere gegenüber dem intriguenreichen Leben der Großstädte. In dieser Wertschätzung des einfach Natürlichen macht sich bereits eine neue Wendung des Denkens, ein Einfluss Rousseaus bemerkbar.

*

Der englische Roman beginnt mit völliger Realistik und steigt von da zu besonnenem Ernstnehmen des seelisch Bedeutenden auf. Er ist antiromantisch, nicht phantastisch wie der mittelalterliche, und nicht konventionell, wie der französische Roman. Er ist „das Werk und die Lektüre positiver Geister, beobachtender Moralisten, dazu bestimmt, ... das wirkliche Leben zu schildern, Charaktere zu beschreiben, Lebensregeln an die Hand zu geben, die Motive des Handelns der Beurteilung zu unterwerfen“ (Taine, IV 84). Anregend wirkt hierbei auch Shakespeare, der in dieser Zeit, namentlich durch Garrick, wieder zu Ansehen kommt und von dessen Geist allmählich etwas in die allgemeine Denkweise überzugehen scheint.

Nebenzüge der Richtung auf das Natürliche sind die Kunst des Rokoko und die beschreibende Dichtung.

Das Rokoko entsteht in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als man der starren Großartigkeit des klassischen Stils müde wird und sie durch Fülle und Mannigfaltigkeit zu ersetzen sucht. Weil Reichtum und Fülle dem Naturwesen näher kommt, steht auch diese Richtung zum Naturalismus in naher Beziehung. Dagegen ist das auch ins Rokoko gehörende Schäferidyll eine Wendung zum Natürlichen ohne wahrhafte Empfindung.

Die beschreibende Dichtung, wie sie uns in Thomsons Jahreszeiten und in Gessners Idyllen entgegentritt, ist durchaus auf das Natürliche gerichtet, aber künstlerisch unbedeutend und nichtssagend, weil ihr die Charakterzeichnung fehlt, die den englischen Roman belebt. Sie nimmt sich neben dem Roman aus wie eine triviale Gallerielandschaft neben einer echten Stimmungslandschaft.

*

Das ästhetische Bewusstsein nimmt gleichzeitig die Richtung auf das Natürliche in sich auf und leiht ihr in seinen Formeln adäquaten Ausdruck.

§ 44. «*Die ästhetischen Formeln der Periode: 1. Nachahmung der Natur.*»

Der Klassizismus, der das Schöne im Wahren erblickte, hatte bereits für das Wahre auch das Natürliche eingesetzt; aber er hatte unter Natur die menschliche Natur verstanden. Auch Boileau hatte gesagt: *suivez la nature*, er meinte damit: folgt dem, was eure Natur, was die Vernunft euch rät. Bereits zur Zeit Boileaus setzt aber eine neue ästhetische Richtung ein, die verlangt: haltet euch an die gegebene Wirklichkeit, dringt in die Fülle der objektiven Natur ein.

*

Bestimmt spricht sich diese Hinweisung auf das Objektive in Dufresnays *art de peinture* aus. Er sagt: Die Natur ist eine unvergleichliche Lehrerin. Durch Erfahrung soll der Künstler von ihr lernen, um zu dem Ziele zu gelangen, das in der

Forderung ausgesprochen liegt: *que l'art passe en nature.* Dufresnay geht von der Malerei aus, das Bewusstsein des Malerischen ist es, was ihn zur Schätzung der objektiven Natur führt.

Nicht ein einfaches Nachahmen, sondern eine wählerische Auffassung der Natur fordert Batteux in seiner Schrift *les beaux arts réduits à un même principe.* Der Künstler soll aus ausgewählten Teilen ein erlesenes Ganzes bilden, *le beau vrai avec toutes les perfections qu'il peut recevoir*, er soll die Natur wiedergeben *avec tous ses agréments et enjolivements*, den Baum darstellen mit ausgebildeten Blättern, die Landschaft mit ausgebildeten Bäumen. In Batteux' Aesthetik spricht sich etwas von dem Geist einer durch kleinliches Ausschmückungsstreben charakterisierten Kunstweise, des Rokoko, aus.

*

Eine Aufnahme des Höheren, des Allgemeineren der Natur fehlt bei diesen Theoretikern noch. Sie erfolgt erst durch Diderot. Dem Element der Fülle, das bei der ersten Formel unberücksichtigt geblieben war, sucht die Aesthetik der Periode durch eine zweite Formel bis zu einem gewissen Grade gerecht zu werden.

§ 45. «*Die ästhetischen Formeln der Periode: 2. Mannigfaltigkeit in der Einheit.*»

Im siebzehnten Jahrhundert ist das Grundprinzip des litterarischen Geschmacks in Frankreich die *raison*, im achtzehnten der *esprit.* In jenem liebt man einfache, kompendiöse Fassung, in diesem vielfache, reiche Einfälle; dort will man allgemeinverständlich sein, hier für einen *homme d'esprit* gelten, dessen Werke nicht für jedermann sind; dort verfasst man systematische Lehrbücher, hier schreibt man in Aphorismen. An Stelle des Hotels, des Versammlungsortes der älteren litterarischen Cirkel, werden der Salon und das Café die Stätten der Geschmacksbildung. Unter den Litterarhistorikern, die diese noch in der klassischen Zeit beginnende Richtung vertreten, lassen sich drei Gruppen unterscheiden.

a) Fontenelle und La Motte. Fontenelle verwirft das

Einfache nicht, aber er hält dafür, dass es nur als Zusammenfassung von Verwicklungen, nach dem Maße seiner Mannigfaltigkeit gefalle. La Motte wendet sich gegen die einseitige Schätzung der drei Einheiten. Ihm ist eine vierte Einheit wichtiger, auf die als das Fundamentale seiner Meinung nach zurückzugehen ist: die Einheit des Interesses. Sie ist ihm maßgebend für das Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit, durch ihre Einführung sucht er der Tendenz zur Mannigfaltigkeit einen weiteren Spielraum zu geben, als die klassischen Einheiten ihr verstatteten.

b) Die Jesuiten. Sie treten polemisch gegen die Jansenisten von Port-Royal auf. Auch sie suchen die Prinzipien des klassischen Geschmacks nicht aufzuheben, sondern nur zu modifizieren und zu ergänzen. Bouhours zeigt, über das Epigramm sprechend, dass auch die Pointe, der Doppelsinn, ein kleiner Zusatz von Falschem zum Wahren, gefalle. Ferner gefalle nicht bloß das Deutliche, sondern in gewissem Sinne auch das nur Angedeutete. Wer hierfür Sinn hat, besitzt Feinheit des Geschmacks (*délicatesse*).

c) St.-Évremont und Montesquieu. St.-Évremont gelangt durch eigene Erfahrung zur Erkenntnis der Veränderlichkeit des Geschmacks. Der Geschmack wird deswegen nicht nur als Organ der *raison*, sondern zugleich als Sache des Gefühls angesehen; damit beginnt eine höhere Schätzung des Gefühlsartigen am Geschmack. — Montesquieu findet im Grunde des Kunstwerks vieles, wie die Komposition, was sich nach strengen Verstandesgründen richtet; aber die künstlerische Wirkung beruht nach ihm nicht hierauf allein, sondern auch auf einzelnen Einfällen, für die es keine Regeln giebt. Was uns solcher Einfälle fähig macht, ist der Geschmack; Feinheit des Geschmacks besteht darin, dass einem viel einfällt. Durch das Wesen des Geschmacks ist daher Mannigfaltigkeit im Kunstwerk bedingt. Ein Dichter wirkt auf uns, wenn er mit einem Wort eine Fülle von Vorstellungen in uns zu wecken versteht. Darum muß mit der Einheitlichkeit sich Mannigfaltigkeit verbinden.

Diese Ansichten verbreiten sich allmählich, die strengen klassischen Prinzipien verdrängend. Zur Zeit Voltaires sind sie bereits allgemein geworden. Voltaire hebt noch ein neues

Moment, die Beziehung der Geschmacksrichtung zu der Atmosphäre, in der sie sich bildet, hervor. Er ist der Meinung, dass der Geschmack sich nur durch die Geselligkeit entwickelt, er betrachtet daher den guten Geschmack als eine Begleiterscheinung des regen geselligen Lebens.

*

Unabhängig von diesen Strömungen kommt die spekulative Philosophie zu ähnlichen Resultaten. Crousaz geht von einem metaphysischen System aus; der Schöpfer ist seiner Natur nach einheitlich und schließt dennoch eine unendliche Zahl von Realitäten in sich ein. So lieben auch wir in unseren Vorstellungen Mannigfaltigkeit und bedürfen doch auch der Einheitlichkeit. Darin spiegelt sich das Wesen des Schöpfers ab. Einheit in der Mannigfaltigkeit, damit glaubt Crousaz das Wesen der Schönheit erschöpft, es ergeben sich von selbst daraus einzelne Kennzeichen des Schönen, wie Regelmäßigkeit, Anordnung, Verhältnismäßigkeit. Crousaz will das Schöne durchaus objektiv erklären, dennoch misst er auch dem Gefühl eine gewisse Bedeutung bei, indem er eine prästabilierte Harmonie zwischen dem verstandesmäßig wahrgenommenen realen Schönen und unserem Gefühl annimmt. Auf Grund dieser Harmonie erweckt uns, was an sich selbst schön ist, zugleich eine angenehme Empfindung.

Diese Gedanken führen auf Leibniz zurück. Leibniz fasst in der ästhetisch originalsten seiner Schriften, der Abhandlung über die Glückseligkeit, die Schönheit als ein ‚Bild der Vollkommenheit' auf. Vollkommenheit aber ist Kraft, und bei aller Kraft zeigt sich ‚viel aus einem und in einem'. Somit wird die Schönheit auf das Prinzip der Einheit in der Vielheit gegründet. Dieselbe Formel bestimmt bei Leibniz auch den Begriff der Vorstellung, der Harmonie von Geist und Körper, und des Weltzusammenhangs. Leibnizens Erklärung des Schönen steht also mit seinem gesamten System in innigster Verbindung. Seine Bedeutung für die Aesthetik beruht nicht auf dem Begriffe der *petites perceptions* oder seiner Theorie der Musik, sondern in der angegebenen Auffassung vom Schönen. Eine Schätzung des Gefühls dagegen fehlt bei ihm mehr als bei den französischen Nachklassikern.

Unmittelbar aus dem ästhetischen Eindruck leitet eine Reihe von Malern jener Zeit die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit ab. Hogarth bezeichnet eine Schlangenlinie als Linie der Schönheit, weil mit dem Blick über sie hinzugleiten dem Auge Vergnügen mache. Dies Vergnügen gewähre eine Form nur durch ihre Verwickelung, wenn darin zugleich eine gewisse Einfachheit wahrnehmbar sei. In ähnlicher Weise urteilen die beiden Richardson in ihrer Schrift über Malerei und Skulptur. Sie erklären, an Rafaels Verklärung anknüpfend, die Verletzung der Einheit in einem Gemälde für einen Fehler, bezeichnen es aber als notwendig, dass jeder Gegenstand, wenn er malerisch dargestellt werden solle, *soit contrasté et diversifié par l'autre.* Hemsterhuys knüpft in seinem Brief über die Skulptur an zwei Vasen an, von denen die eine in allen Teilen nach einzelnen Einfällen gestaltet, die andere bei aller Mannigfaltigkeit durchweg nach einem Plan angelegt ist. Er zeigt daran, dass wir das für das Schönste halten, was unserem Bestreben, eine möglichst große Anzahl von Vorstellungen in einem möglichst kurzen Zeitraum zu vereinigen, fördernd entgegenkommt.

*

Die Vertreter des Prinzips der Mannigfaltigkeit in der Einheit bringen sämtlich einen Zug der allgemeinen Geistesrichtung zum Ausdruck. Zuerst und am ursprünglichsten prägt sich dieser Zug in der holländischen Malerei aus, das Genre bemächtigt sich der Vielheit des Details, Rembrandt und Breughel tragen die ganze Natur im Kopfe und schöpfen aus dieser Fülle die mannigfach variierende Belebtheit ihrer Bilder. Allmählich ist diese Richtung der Kunst in das allgemeine Bewusstsein übergegangen und in der Zeit des *esprit* ein charakteristischer Grundzug der allgemeinen Empfindungsweise geworden. Am unmittelbarsten auf die Kunsterfahrung stützen sich Hogarth und die anderen theoretisierenden Maler. Dieselbe lebendige ästhetische Empfindung, die die holländische Kunst auszeichnet, giebt ihnen die Erkenntnis des richtigen künstlerischen Verhältnisses zwischen Mannigfaltigkeit und Einheit. Sie begründen durch Beschreibung, nicht durch Spekulation, und bilden daher unabhängig

von der Philosophie eine selbständig neben dieser herlaufende Strömung.

§ 46. «*Die ästhetischen Formeln der Periode: 3. Einbildungskraft, Genie.*»

Die Anerkennung der Phantasie als eines ästhetischen Grundvermögens stammt aus England. Schon Bacon und Hobbes begründeten die Poesie wesentlich auf die Einbildungskraft. Addison hebt ausdrücklich die Neigung zum Phantastischen als einen nationalen Zug hervor, er nennt die Engländer *fanciful.* Daher ist es erklärlich, dass schon die englische Renaissance vom Phantastischen bis zum Uebermaß beherrscht wird. Auf Grund dieser Tradition entwickelt sich hier im achtzehnten Jahrhundert die Theorie der Einbildungskraft.

*

Addison bezeichnet das Gesicht als einen erweiterten Tastsinn, die Phantasie als einen erweiterten Gesichtssinn, ein Gesicht für Ungegenwärtiges. Auf der Phantasie als einem besonderen geistigen Vermögen beruht die Dichtkunst. Daraus ergeben sich drei ästhetische Hauptprinzipien, Größe, Neuheit und Schönheit, die alle derart wirken, dass sie die Einbildungskraft in Thätigkeit setzen. Für den Dichter ist vor allem erforderlich, dass er vieles mit lebhaftem Sinne sieht, das Gesehene festzuhalten und dem Geiste wieder vorzuführen versteht. Addison selbst hat die Gabe, mehr als andere zu sehen; das zeigt er in der Art, wie er das Tierleben betrachtet und wie er aus den Physiognomieen der Menschen ihr Wesen, ihre Geschichte herausliest. Die Natur betrachtet Addison vorwiegend als Ganzes, als ein Reich von Unermesslichkeiten; er weist die Dichter auf das Naturschöne hin, an dessen unerschöpflicher Vielfältigkeit sie sich bilden sollen. Die neuere Naturforschung rühmt er, weil sie uns Sternenwelten am Himmel, Millionen kleinster Lebewesen auf der Erde enthüllt und dadurch die Phantasie bereichert. Das letzte Ziel des Aesthetischen ist für Addison die Verherrlichung Gottes, des *first contriver.* Gott übt durch die Einbildungskraft eine un-

geheure Macht über uns aus; die poetischen Haupteigenschaften Größe, Neuheit und Schönheit leiten sämtlich zur Bewunderung des Schöpfers an.

*

Addison erkennt in der Einbildungskraft ein besonderes Vermögen, das zur Kunst erforderlich ist. Energisch fühlende Geister bemächtigen sich dieses Gedankens und bilden ihn zur Lehre vom Genie als einer ursprünglichen, schöpferischen, von der Vernunft unabhängigen Anlage fort. So setzt Gerard in seinem *essay on genius* das Genie in Zusammenhang mit der Einbildungskraft. Aus der unmittelbarsten Empfindung geht die gleiche Auffassung des Genies bei David Young, der selbst ein Dichter ist, hervor. Nach ihm verhält sich das Genie zum Verstande, wie der Zauberer zum Baumeister. Der hohe Flug des Genies ist nicht die Bahn des Gelehrten, eine Verstandesbethätigung wie die Gelehrsamkeit kann sogar schädlich wirken. Das Genie ist das Göttliche im Menschen, in jedem ist es angelegt, es schlummert in uns allen. Darum „habe Ehrfurcht für dich selbst". Hierin spricht sich am entschiedensten die völlige Befreiung des Künstlerischen von der Ueberordnung der Vernunft aus.

*

Diese Lehre vom Genie hat fördernd und steigernd auf die Kunst eingewirkt; an sie knüpft sich das Selbstvertrauen der jüngeren Dichtergeneration, das Hervortreten der Originalgenies, die Entstehung des Werther, der Räuber. In England insbesondere wird auf Shakespeare und Milton zurückgegangen; durch Vermittlung des ästhetischen Bewusstseins wird etwas von der Seelenkraft jener als Bewegung in die jüngere Kunstrichtung übertragen. Die Hebel hierfür werden angesetzt im englischen Klassizismus. Als mit der politisch freiheitlichen Organisation Englands die Gefahr der Entartung und des Verfallens in Ungebundenheit droht, tritt der englische Klassizismus dem entgegen mit der Tendenz, auf das öffentliche Leben in heilsamem Sinne einzuwirken. Er will sein Ziel auf natürlichem Wege erreichen, durch innere Motive, durch Pflege der Regungen für das Schöne. Das Aesthetische soll nicht bloße civilisatorische Dekoration sein, sondern als Kulturkraft wirk-

sam werden. Daher wird die Phantasie als spontanes seelisches Vermögen, das Genie als schöpferische Kraft hervorgehoben. «Insofern verdanken wir diese Lehre der englischen Freiheit.»

§ 47. *«Shaftesbury giebt der Formel des französischen Klassizismus neuen Inhalt.»*

An der Spitze der ästhetischen Lehren Shaftesburys steht der Satz: *all beauty is truth.* Aeußerlich gleicht dieser Satz der Hauptformel des französischen Klassizismus: *rien n'est beau que le vrai.* Aber Shaftesbury fasst ihn durchaus in objektiver Beziehung. Dem Gefüge der Wirklichkeit wohnt Weisheit inne; sie fasse der Künstler auf und bringe sie zum Ausdruck. Das ist der Sinn der Wahrheitsforderung Shaftesburys. Die bloß exakte Wiedergabe deckt sich für ihn nicht mit der Wirklichkeit, er stellt bestimmte Forderungen an den Inhalt des Kunstwerks. Boileau fordert Deutlichkeit, Shaftesbury Wahrhaftigkeit. Der Künstler soll allerdings beobachten, der Natur nachbilden, aber er soll die Natur nicht abschreiben, denn dadurch wird er unnatürlich; er soll vielmehr aus einer Menge von Beobachtungen und Erfahrungen die Idee des einzelnen Werkes gestalten, weitumfassende Wahrnehmungen zum Kunstwerk verdichten. Er soll sich an die Wirklichkeit halten, aber es kommt alles darauf an, was er ihr zum Kunstwerk entnimmt. Der Weg, zur Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge zu gelangen, ist nach Shaftesbury die Besinnung des Menschen auf sich selbst. Erkenntnis des eigenen Innern ist aber zugleich dessen Gestaltung. Wer die Leidenschaften in sich recht beobachtet und erkennt, der wird sie auch zu bewältigen vermögen, er wird zum rechten inneren Maß, zur inneren Harmonie gelangen. Das Innere ist ein Zusammenhang nach Gestaltung ringender seelischer Gewalten, der bei sorgfältiger innerer Beobachtung von selbst die Form der Harmonie annimmt. In derselben Weise hat das Sehen des Künstlers der Wirklichkeit gegenüber eine gestaltende Kraft. Kunst ist daher eine Erhöhung der Wirklichkeit. Der vorzüglichste Stoff der Kunst ist das menschliche Innere, ihr oberstes Ziel die Darstellung des vollkommenen Charakters.

Damit verknüpft sich bei Shaftesbury die Ueberzeugung, dass die Kunst einen veredelnden Einfluss auf das wirkliche Leben übe und zu einer freien, heiteren Lebensauffassung erziehe.

Aus der gestaltenden Bedeutung des Sehens ergiebt sich auch der Begriff der poetischen Wahrheit. Will der Künstler ein Ereignis darstellen, so muß er einen Moment festhalten, der den ganzen Umfang des Ereignisses in sich schließt, in dem er wie in einem Punkte das ganze Ereignis zusammenfassen kann. Um das Urteil des Herkules darzustellen, müsste er den Augenblick wählen, in dem Herkules, obwohl noch unentschieden, doch in unmerklicher Bewegung zur Tugend sich hinwendet. Allgemeiner: Der Künstler muß, wie die schaffende Natur selbst, stets ein Ganzes bilden. Da er immer nur einen Teil der Wirklichkeit wiedergeben kann, so muß er diesen durch die Behandlung zu einem Ganzen erheben. Shaftesburys Naturalismus führt also hier auf ein idealistisches Prinzip.

Aber Shaftesbury hält dabei stets dies fest: Maß und Ziel giebt dem aus der Idee gestaltenden Künstler der unabhängig vom Menschen bestehende Zusammenhang der Natur. Er fordert, dass das Kunstwerk ein Abbild des natürlichen Zusammenhanges sei.

Obwohl Shaftesbury seine Lehre in der Formel des französischen Klassizismus ausspricht, ist die ganze Richtung seines Denkens doch von Grund aus von diesem verschieden. Die Franzosen waren rationalistisch, Shaftesbury geht darauf aus, natürliche, erfahrungsgemäße Normen im Sinne der Wahrheit zu geben; jene wollten die Kunst der Konvention einfügen, er verlangt als Civilisationsform die Freiheit; jene suchten ein Schema der Vergangenheit als Richtschnur für den Künstler hervor, er ruft zu einer neuen Kunstweise auf.

§ 48. *«Die britischen Aesthetiker beschreiben die ästhetischen Phänomene.»*

1. Hutcheson nennt vergleichsweise den Geschmack einen Sinn. Er will ihn damit als etwas Spezifisches kennzeichnen. Wenn ein Gegenstand unser Wohlgefallen erweckt, so geschieht das nach ihm mit derselben Naturnotwendigkeit,

mit der uns zum Beispiel durch unser Auge die Vorstellung ‚grün' aufgenötigt wird. Die Funktion des Geschmacks ist indessen nicht selbst *sensation* im gewöhnlichen Sinne, sondern innere Vergleichung unserer Vorstellungen. Der Geschmack ist um so besser, je reichere Beziehungen er vergleichend verknüpft. Dies Vergleichen und mithin das Geschmacksurteil ist unreflektiert und unmittelbar wie die Sinnesempfindung.

Hutcheson bestimmt hier das Schöne nach seiner subjektiven Seite. Aus der Bestimmung des Geschmackes aber als der Fähigkeit inneren Vergleichens ergiebt sich ihm ferner als objektives Kennzeichen des Schönen die Formel: Vielheit in Einem.

Schön ist hiernach nicht mit nützlich gleichbedeutend. Das ästhetische Wohlgefallen ist von unserem Interesse ganz unabhängig. Aber aus unserer eigenen Erfahrung lernen wir, dass eine auf einen Zweck gerichtete Thätigkeit Regelmäßigkeit hervorbringt, und Regelmäßigkeit ist schön. Durch dies accessorische Zusammentreffen also wird auch Zweckmäßigkeit schön. Aber sie ist es nie durch sich selbst.

Das interesselose Wohlgefallen am Schönen kann den Menschen zum uninteressierten Wohlgefallen überhaupt und somit auch zum Wohlgefallen am Sittlichen leiten. Jener Sinn, als welcher der Geschmack charakterisiert wird, erscheint daher als eine Vorstufe des ethischen Sinnes. So wird von Hutcheson ganz besonders entschieden das Aesthetische dem Moralischen untergeordnet.

*

2. Noch einen Schritt weiter als Hutcheson entfernt sich Burke von der Aesthetik der Franzosen. Schönheit, führt er aus, ist nicht Regelmäßigkeit. Eine Wiese voller Blumen und Unkraut ist schön gerade durch ihre Unregelmäßigkeit. Wie vom Regelmäßigen, so scheidet Burke das Schöne auch scharf vom Zweckmäßigen und Vollkommenen. Nach dieser wichtigen Scheidung gelangt er zu einem ähnlichen Ergebnis wie Hutcheson: *beauty is some quality in bodies acting mechanically upon the human mind, by the intervention of the senses.*

Burke hebt auch den Reiz des Neuen mit großer Energie hervor; er zeigt hierdurch, dass er vorzugsweise vom Naturschönen ausgeht, denn das Kunstschöne gewinnt vielmehr durch Wiederholung. Er bringt endlich seine Gedanken über das Aesthetische in Zusammenhang mit Betrachtungen über die Lebensgefühle. Er erklärt beide, Freude wie Schmerz, für positive Erregungen der Seele. Aber auch das Furchtbare, das uns mit Schmerz bedroht, hat ästhetischen Reiz, Schrecken und Tod können uns begeistern und entzücken. Burke stellt hiermit den Begriff des qualitativ Erhabenen auf, er zuerst führt das Erhabene nicht auf ein Formalprinzip, sondern unmittelbar auf das Gefühl zurück.

*

3. Home sucht das Aesthetische aus einer Theorie der Gemütsbewegungen abzuleiten. Er denkt sich die geistigen Phänomene überhaupt als Bewegungen und glaubt, dass diese Bewegungen stets ihrer Ursache, der Bewegung des entsprechenden Gegenstandes, ähnlich sind. Das Gefühl des Schönen ist eine sanfte und muntere Gemütsbewegung, die entsteht, wenn unser Blick sich über gefällige Formen und Linien hinbewegt. Auch durch Erdichtungen werden ästhetische Gemütsbewegungen veranlasst. Home wundert sich darüber, da doch der Mensch am Wahren und Wirklichen hänge. Er verlangt daher, dass die erdichteten Gegenstände den Schein des Wahren und Wirklichen haben, dass sie ‚ideale Gegenwart' besitzen.

Auch die Darstellung der Leidenschaften durch das Kunstwerk erweckt in uns Gemütsbewegungen, sie regt in uns eine Mitbewegung an. Diese pathetische Wirkung des Kunstwerks erzieht zur Sympathie und wirkt daher moralisch.

Anschauung überhaupt, als Mitbewegung des Gemüts, verbindet uns mit anderen. Durch das künstlerische Mitfühlen wird der Einzelne mit der Gesamtheit in Beziehung gebracht. So gelangt Home zu seinem obersten ästhetischen Prinzip: Das Schöne ist das gemeinsam Menschliche.

*

Die ganze Gruppe britischer Aesthetiker, der Hutcheson, Burke, Home angehören, hat eine ausgesprochene Richtung auf

das Natürliche, die sich besonders in der Bevorzugung des Naturschönen kundgiebt. Diese Richtung ist indessen den Aesthetikern nicht eigentümlich, sie entspricht der allgemeinen Denkweise jener Zeit. Als charakteristischer Grundzug der britischen Aesthetiker kann aber angesehen werden, dass sie beschreiben. Man kann sie daher kurz als ‚beschreibende Aesthetiker‘ bezeichnen.

§ 49. «*Dubos erinnert an die natürlichen Bedingungen des ästhetischen Eindrucks und des künstlerischen Schaffens.*»

Dubos schließt sich den britischen Aesthetikern darin an, dass er keine formalen Vorschriften aufstellt. Er geht über sie hinaus, indem er den natürlichen Grund nachzuweisen sucht, auf welchem das Vergnügen an den Künsten beruht. Diesen Grund findet er in dem allgemein menschlichen Zug des Bedürfnisses. Eine der stärksten Nötigungen der menschlichen Natur ist das Bedürfnis, geistig beschäftigt zu sein. Diesem Bedürfnis kommt selbst die Leidenschaft entgegen und schließt darum etwas Wohlthuendes in sich. Die Kunst beschäftigt den Geist durch Nachbilder leidenschaftlicher Gemütserregungen und setzt ihn dadurch selbst in Erregung. Aber die Erregung soll nicht übermächtig werden, wir sollen im Eindruck stets Herr unser selbst bleiben. Die Kunst mildert den Eindruck und wandelt dadurch die Erregung, die der wirkliche Vorgang in uns hervorrufen würde, in reines Wohlgefühl, in Leidenschaft ohne Leid um. Das spezifisch Künstlerische besteht demnach für Dubos lediglich in einer Abschwächung des Wirklichen, ein qualitativer Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit ist nicht vorhanden.

Die Wirkung der Kunst beruht nach Dubos auf dem Inhalt, dem Stofflichen des Kunstwerks. Der Kern seiner Aesthetik ist, dass der Künstler durch Rührung wirkt; er stellt einen rührenden Gegenstand dar und bewegt dadurch unser Gemüt. Das Geschmacksurteil führt er nicht auf die Vernunft, sondern auf das Gefühl zurück. Und auch für die künstlerische Produktion sind keine verstandesmäßigen Regeln maßgebend; immer bewegt und dadurch immer rührend zu sein,

macht das Wesen des Genies aus. Wie nach den natürlichen Grundlagen des ästhetischen Eindrucks, so forscht Dubos auch nach den natürlichen Bedingungen des Auftretens künstlerischer Talente. Er findet sie teils in politischen, teils in physischen Verhältnissen, aus denen das Talent wie die Pflanze aus dem Boden hervorwächst.

§ 50. «*Diderot findet das Schöne in der Fülle inhaltlicher Beziehungen.*»

Auch Diderot wendet sich, wie Dubos, auf das Inhaltliche des künstlerischen Eindrucks. Seine ästhetische Hauptlehre ist, das Schöne beruhe auf den Beziehungen (*rapports*). Beziehungen bestehen 1. in der Aehnlichkeit zwischen Original und Kopie; 2. in den Verhältnissen der Teile des Kunstwerks selbst, der Linien, der Farben, der Personen, der Situationen; 3. in den Associationen, die wir an das unmittelbar vor unseren Sinnen Stehende anknüpfen. Die beiden ersten Arten enthalten nichts Neues, aus der einen ergiebt sich die Forderung der genauen Nachbildung des Gegenstandes, aus der zweiten die der Proportionalität; die dritte ist der Aesthetik Diderots eigentümlich. Diderot denkt bei *rapports* vorwiegend an diese dritte Art der Beziehungen und lehrt, dass auf solchen der ästhetische Charakter des Eindrucks beruhe. Je mehr Beziehungen sich im Geiste des Beschauers an ein Kunstwerk anknüpfen, um so schöner ist es nach dieser Theorie. Den Reichtum des Inhalts, den Diderot in der Natur sieht, verlangt er auch vom Kunstwerk; die Kunst ist ihm Nachahmung der Natur, aber nicht ornative (wie nach Batteux' Theorie), sondern konstitutive Nachahmung.

Diderots Aesthetik ist Naturalismus, sie ist objektiv naturalistisch — nicht subjektiv — wie die der Vorhergehenden. Diderot bringt den Grundzug des Naturalismus der niederländischen Maler zum Ausdruck; auch er bevorzugt unter den Gattungen der Malerei die Landschaft und das Genre. Aber er betrachtet das Schöne als etwas durchaus intellektuell zu Erfassendes, die *rapports* sind ihrem Wesen nach Sache des Verstandes. Um ein gültiges ästhetisches Urteil zu haben, muß man die richtigen Begriffe besitzen.

Eine völlig neue Wendung tritt mit Jean Jacques Rousseau ein.

§ 51. «*Die Epoche Rousseaus. Das Natürliche als Ideal des Gemüts.*»

Durch die akademische Preisfrage über den Einfluss der Wissenschaften und Künste auf die Sitten wurde in Rousseau der Grundgedanke seiner Schriften geweckt. Indem er die Preisfrage verneinte und das Natürliche als Ideal hinstellte, verurteilte er die herrschende Civilisation. Rousseaus einziges Talent ist sein Herz. Er hat die Tiefe des menschlichen Herzens wiederentdeckt. Diese Entdeckung hat ihn zum Schriftsteller gemacht.

*

Die Epoche war durch die Richtung auf das Natürliche auf Rousseaus Gedanken vorbereitet und daher gestimmt, ihn anzuerkennen. Daraus erklärt sich sein schriftstellerischer Erfolg. Aber die Richtung auf das Natürliche bildet nur den Untergrund für seine Lehre. Er selbst steigt darüber empor, indem er auf das Natürliche des menschlichen Gemüts den Nachdruck legt. Er erhebt einen natürlichen Anspruch an den Menschen; er lehrt das Natürliche als Gemütsideal. Hierin ist ihm das allgemeine Verständnis nur sehr langsam gefolgt.

*

Indem Rousseau die Civilisation verwirft, verwirft er auch die Kunst. Er hat dabei zunächst die ornamentale und dekorative Kunst der Renaissance und des Rokoko im Sinne; aber auch die Poesie lässt er nicht gelten. Er bestreitet, entgegen den Ansichten der Engländer, den veredelnden Einfluss des tragischen Mitleids. Er erklärt dies für eine zwar sehr starke, aber bequeme Regung, die auf der Oberfläche bleibe; wirkliches Mitleid sei unbequem, greife aber in ganz andere Tiefe hinab.

Indessen hält Rousseau nicht durchaus alle Kunst für verwerflich. Er glaubt an die Möglichkeit eines besseren Zustandes der menschlichen Dinge, in welchem die edelsten Empfindungen ohne Abzug verwirklicht sind. Die Kunst kann Gutes wirken, wenn sie an der Herbeiführung dieses Zustandes mitarbeitet. Aus dieser Grundstimmung schafft er selbst in

der „Julie“ ein Kunstwerk von neuer Tiefe, er zeigt die Seelenkraft, die dem Schicksal nicht nur gewachsen, sondern überlegen ist und selbst die Ungunst des äußeren Geschickes auszugleichen vermag.

Rousseau gehört seiner tiefsten Wirkung nach zu den Deutschen; er hat auf Kant bestimmenden Einfluss geübt [1]), und eine der seinen verwandte Empfindungsweise tritt bei Winckelmann, bei den Klassikern hervor.

---

8. Abschnitt.

Weiterbildung der Aesthetik unter Mitwirkung der Deutschen.

§ 52. «*Baumgarten fasst das Aesthetische als eine besondere Art des Erkennens.*»

Die Bedeutung eines wichtigen ästhetischen Prinzips, der Anschauung, wird durch Baumgarten zur Geltung gebracht. Alles, was wir sehen, übt, abgesehen davon dass es begrifflich darstellbar ist, einen Eindruck auf uns aus, es erregt unser Wohl- oder Wehegefühl. In diesem von jeder begrifflichen Wertung zu unterscheidenden reinen Empfindungscharakter der Anschauung besteht das Aesthetische, das Baumgarten in seinem Werk ‚Aesthetica sive theoria liberalium artium‘ zum Gegenstande wissenschaftlicher Behandlung macht. Allerdings irrt er darin, dass er das Gefühl als ‚*analogon rationis*‘ zu behandeln versucht. In seiner ‚Apologie der Aesthetik‘ rechtfertigt er sein Unternehmen einer Wissenschaft des Gefühls. Wenn die Anschauung auch nicht auf derselben Höhe wie die deutliche Erkenntnis stehe, so besitze sie doch Erkenntniswert. In der Anschauung sei Stoff für höhere Erkenntnis enthalten, sie schließe im Keime die Erkenntnis in sich, die der Forscher aus ihr erst durch Deutung gewinne. Daher sei es des Philosophen nicht unwürdig, von den Eindrücken wissenschaftlich zu sprechen.

---

[1]) Vgl. H. v. Stein, ‚Rousseau und Kant‘, Deutsche Rundschau 1888, Heft 11, S. 206—17.

Die Aesthetik Baumgartens und seiner Schule erweist sich als Vollkommenheitslehre. ‚Schönheit ist Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis' (*cognitio perfecta sensitiva*). Neben diese auf das Subjektive gehende Fassung tritt die objektive Wendung: ‚Schönheit ist Vollkommenheit, insofern sie undeutlich vorgestellt wird' (*perfectio sensitive cognita*). Die zweite Fassung entspricht dem Standpunkt Baumgartens selbst weniger, wird aber von seiner Schule, besonders von G. F. Meier, mehr betont.

Die Vollkommenheitstheorie ist als begriffliche Bestimmung des Schönen freilich mangelhaft; aber ihr liegt der gute Gedanke zu Grunde: es soll ein objektiv Höchstes zum ästhetischen Prinzip gemacht werden, ein Gedanke, der als Tendenz der deutschen Dichtung von Anfang an innewohnt. Diese spekulative Richtung ist das Originaldeutsche in der ästhetischen Lehre Baumgartens, eine Analogie findet sie bereits in Leibnizens Gedanken von der Beteiligung des Quasigefühls an der Weltauffassung.

*

Gleichzeitig mit Baumgarten treten in der Schweiz Bodmer, Breitinger und Sulzer auf. Ihre Aesthetik kennzeichnet sich durch die Richtung auf das Ursprüngliche in der Poesie. Als Höchstes gelten ihnen die Schöpfungen Dantes, Homers und Miltons. Sie haben einen Zug zum Uebernationalen, indem sie das Gute vergangener Zeiten und fremder Völker heranziehen. Aber die Resultate, die sie gefunden, suchen sie zur Anregung der nationalen Kunst und Litteratur zu verwenden. Bodmer insbesondere ist bestrebt, auch auf Sprache und Kultur seiner Heimat fördernd einzuwirken. Diese Tendenz giebt der Aesthetik der Schweizer den Charakter des Klassizismus. Durch ihr Gefühl für das Ursprüngliche in der Poesie bereiten sie auch die Würdigung der deutschen Dichter vor.

§ 53. «*Winckelmann bestimmt den Begriff des Ideals durch seine Anschauung der Antike.*»

Das Wort Ideal begegnet uns bei Winckelmann in verschiedenen Bedeutungen. Erstens wird es häufig wie bei Leibniz

im Sinne von ‚imaginär', ‚gedanklich' gebraucht. An anderen Stellen deckt es sich mit dem von ten Kate aus den Lehren des französischen Klassizismus gebildeten und von da in die deutsche Aesthetik übergegangenen Begriff des ‚*beau idéal*'; hiermit wird das Ideale als das Ergebnis der verständigen Auswahl und Anordnung erklärt und nimmt allmählich den Charakter eines formalen Kanons an. In diesem Sinne braucht Winckelmann das Wort, wenn er sagt: die Regeln waren Ideal geworden. Er drückt damit eher einen Tadel als ein Lob aus. Die dritte Bedeutung, in der das Wort namentlich in der Zusammensetzung ‚hohe und ideale Schönheit' erscheint, bezeichnet das mehr als nur Natürliche, eine Schönheit von absolutem Wert. Diese letzte Bedeutung ist nach Winckelmann die vorherrschende im allgemeinen Sprachgebrauch geworden. Die Bestimmung des Ideals in diesem Sinne knüpft indessen nicht an eine begriffliche Erörterung Winckelmanns, sondern an seine Anschauung von der Antike an. Er beschreibt den Apollo vom Belvedere: seine Beschreibung ist eine Dichtung. Das Kunstwerk bringt einen ideellen Gehalt zur Anschauung, der alle Begriffe übersteigt, vor dem sie alle verschwinden, wie der Traum vor der Wahrheit. Das ist die Anschauung, die Winckelmann mit dem Worte Ideal verbindet. Er giebt ferner eine Beschreibung des Herakles-Torso. In ihm erblickt er die Darstellung des ‚vergötterten' seligen Helden; er liest diese Idee aus dem Kunstwerk heraus, und in dem Augenblick wo er sie findet, erkennt er die volle Schönheit des Werks. Seitdem gilt gerade dieser Herakles als hervorragendes Beispiel der Verkörperung eines Ideals.

*

In den antiken Kunstwerken findet Winckelmann ein Ideal ausgesprochen, das er in sich selbst trägt, ein seelisches Ideal. Er bezeichnet es als ‚edle Einfalt und stille Größe'. Die Seele erkennt er als groß und edel, wenn sie sich im Stande der Ruhe befindet; er vergleicht sie dann mit der Tiefe des Meeres, die ‚allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten'. Seine Forderung an alle Kunst ist, dass sie eben dieses Ideal zum Ausdruck bringe.

Mit der Aufstellung eines aus der inneren Erfahrung entnommenen Gemütsideales als höchsten ästhetischen Prinzips setzt sich Winckelmann in Gegensatz zu den Naturalisten, die dem äußeren, vom Menschen unabhängig bestehenden Zusammenhang der Natur die Regeln für das künstlerische Schaffen entnehmen. Seine Bestimmung des Idealen ist eine Leistung wirklicher Aesthetik, aus der Empfindung eines seelisch Höchsten heraus, die er in sich hegte.

*

Für seine neuen ästhetischen Anschauungen gebraucht Winckelmann die alten Formeln, aber in veränderter Bedeutung. Als erste Bedingung eines guten Kunstwerks giebt er an, dass Verstand darin gefunden werden müsse. Verstand bedeutet ihm hier nicht ein Vermögen begrifflichen Denkens, sondern etwa dasselbe, was seit den deutschen Klassikern mit Gehalt bezeichnet wird: es ist der Sinn der Anschauung, gleichsam ein unmittelbares großes Wort, das die Anschauung zu uns spricht. Das Kunstwerk soll uns etwas sagen, dies ist, kurz gefasst, die Forderung des künstlerischen ‚Verstandes‘. In ähnlicher Weise vertieft Winckelmann das Prinzip der Nachahmung der Natur, er macht es zu einem dynamischen Prinzip. Wenn er das Ideale in tadelndem Sinne gebraucht, so bezeichnet er damit das Erstarrte eines Stils im Gegensatz zur Natur. Vor Erstarrung kann die Kunst nur bewahrt bleiben, wenn sie der Natur immer neue Formen ablauscht. Deshalb fordert auch er vom Künstler Naturbeobachtung.

*

Winckelmanns Anschauung von der Antike und seine neue Fassung des Wortes Ideal finden sich wieder bei Sulzer, Lessing, Herder, Schiller. Goethe wird durch den plötzlichen Tod Winckelmanns aufs tiefste betroffen, dieser Eindruck steigert in ihm die Wirkung der Gedanken Winckelmanns fast ins Märchenhafte. Er hält sein ganzes Leben lang an dieser Wirkung fest und setzt die Ideen Winckelmanns in neue Formen um.

§ 54. «*Auf die entstehende deutsche Aesthetik wirkt die Philosophie Platons ein.*»

In Platons Philosophie, soweit sie für die Aesthetik in Betracht kommt, ist zu unterscheiden die Kunstlehre und die Lehre vom Schönen. Die erste ist im wesentlichen negativ, ablehnend; den nachahmenden Künsten (τέχναι) misst sie als bloßen Nachbildungen der Wirklichkeit nur geringen Wert bei, die erfinderische Kunst aber, vor allem die Poesie Homers, wird von ihr verurteilt und geradezu verboten, weil sie in die Philosophie hineinpfusche. Die Lehre vom Schönen dagegen, vorwiegend das Naturschöne behandelnd, ist positiv; sie baut sich, indem sie das Schöne als Idee in der Erscheinung erklärt, auf einem metaphysischen Grunde auf. Unter Ideen versteht Platon höhere Wesenheiten, die über die unmittelbare sinnliche Wirklichkeit hinausgehen, die Urbilder der Dinge. Er führt sie auf zwei verschiedenen Wegen ein, einmal begrifflich, in dialektischer Bestimmung, dann symbolisch in Form des Mythos. Die erste Methode führt die Idee im wesentlichen auf das Prinzip der Einheit in der Vielheit unter Betonung der Einheit zurück. Von größerer Bedeutung ist die zweite Art der Einführung. Ganz allgemein wird die Idee als übersinnlich (ὑπερουράνιος τόπος) bestimmt. Die Welt der Ideen wird mit dem Hades verglichen: im Schattenreiche sind die Gestalten dunkel für uns, aber nicht für Hades. So sind die Ideen für uns nicht erkennbar, aber sie liegen den Erscheinungen zu grunde, für ein allsehendes Auge wahrnehmbar (vgl. Schillers ‚Gestalt'). Nach einem anderen Bilde gleichen wir den in der Höhle Sitzenden, die nur die Schattenbilder der draußen vorüberziehenden Gegenstände wahrzunehmen vermögen; die Schattenbilder entsprechen den Erscheinungen, auf die unsere Erkenntnis eingeschränkt ist, die Gegenstände den Ideen. Um denselben Gegensatz handelt es sich, wenn im Phädrus die menschlichen Triebe als zwei Pferde dargestellt werden, die einander widerstreben, indem eines zum Aether, das andere zur Erde trachte; diesem Gegensatz entspricht die Unterscheidung von Formtrieb und Stofftrieb bei Schiller.

Die Lehre Platons ruht auf einer bestimmten seelischen Erfahrung, auf der Empfindung eines Höheren, in dem das eigentliche, wahre Sein besteht. Diese Grundlage ist etwas wahrhaft Aesthetisches.

*

Winckelmann hat sich durch die Beschäftigung mit Plato die Aneignung der Antike erleichtert und ist in seiner Betrachtungsweise durch ihn beeinflusst. Bei den Deutschen kommt der ästhetische Grundzug der Lehre Platons, die Annahme einer weit in das Metaphysische hineinreichenden Bedeutung der unmittelbaren Anschauung, zu seinem Recht. Keine Regeln und Formen werden daraus abgeleitet, die Denkweise Platons selbst wird übernommen; Platons Philosophie und mit ihr die Antike werden zu einem deutschen Geisteserlebnis.

§ 55. «*Lessing und Herder stellen in der deutschen Aesthetik die Richtung auf das Natürliche dar.*»

Lessing und Herder sind beide von Winckelmann beeinflusst, sie verstehen den Begriff des Ideals wie er; aber sie bilden ihn nicht weiter fort, dies geschieht vielmehr erst durch Goethe und Schiller. Wo Lessing und Herder original denken, berühren sie sich mit den Ansichten Diderots und der Engländer.

*

Als Lessing seine Dramaturgie zu schreiben begann, war Deutschland reich an großen Schauspielern; diese hatten zumeist geschmacklose Produkte zu spielen und konnten ihr künstlerisches Talent nur im Detail der Schilderung hervortreten lassen. Ihre Anlage für Schlichtheit und Natürlichkeit der Darstellung fiel Lessing in die Augen, und er bemühte sich, ihnen Gelegenheit zur Entfaltung dieser Anlage zu verschaffen. Zugleich aber sah er, dass die klassische Tragödie der Franzosen eine solche Gelegenheit nicht darbot. Dies ist für ihn das ästhetische Grundmotiv, die französischen Klassiker zu bekämpfen. Andererseits findet er Ansätze für das, was

er sucht, in der englischen Kunst. Auf sie weist er deshalb die Schauspieler und das Publikum hin.

Mit Lessing trifft in diesen Anschauungen Lichtenberg zusammen, der in London Garrick gesehen hatte; die Briefe, die er über diesen veröffentlichte, stimmen in der Grundrichtung mit der Hamburgischen Dramaturgie überein.

*

Herder wendet sich in den Kritischen Wäldern gegen Lessings Laokoon. Lessing hatte gesagt, die Dichtkunst unterscheide sich von der Malerei dadurch, dass sie nur Bewegung unmittelbar darstellen könne, ein ruhendes Bild aber, wie den Schild des Achilles bei Homer, durch Schilderung von Vorgängen in Handlung auflösen müsse. Herder bekämpft diese Unterscheidung, die nicht das Wesen der Sache treffe. Nach seiner Ansicht ist der Gegenstand in beiden Künsten derselbe: die belebenden Kräfte, die Energie in der Natur; verschieden ist nur die Art des künstlerischen Verfahrens.

Auf der Erscheinung der belebenden Kräfte beruht für Herder das Wesen der Schönheit überhaupt. Die Natur erscheint ausdrucksvoll, wenn sie uns diese Kräfte vor Augen führt: wir sprechen dann von ziehenden oder lastenden Wolken, von schweren Schatten, wir sehen das elementare Wesen der Luft, des Wassers verdichtet und gestaltet im Flügel des Vogels, in der Silberflosse des Fisches. So soll auch die Kunst die Handlung in der Natur zum Ausdruck bringen. Besonders an den Dichter ist diese Forderung gerichtet. Poetisch sind Wendungen wie: die Fahnen flattern lustig im Winde, der Abend wiegte schon die Erde. In solchen Wendungen, die den dichterischen Gebilden ein gewisses Leben mitteilen, findet er die wirkende Naturkraft dargestellt.

Herder tritt lebhaft für das Volkslied ein. In ihm sieht er die Dinge untereinander organisch, wie in der Natur selbst, Leben äußernd, ausdrucksvoll verknüpft, in ihm die Energie, das Leben der Dinge wiedergegeben. Auf das formal Kunstmäßige legt er kein Gewicht, er fasst die Poesie als Naturlaut.

§ 56. «*Kant bestimmt das ästhetische Urteil als nothwendige Funktion des menschlichen Geistes.*»

Kant zeigt sich in den allgemeinen Grundzügen seiner Bestimmung des Schönheitsbegriffs von den Engländern, namentlich von Burke beeinflusst. Er unterscheidet das ästhetische Urteil vom Wohlgefallen am Angenehmen und am Guten, und bestimmt es als uninteressiertes Wohlgefallen. Er nimmt diese Bestimmung aus der Aesthetik der Engländer herüber und systematisiert sie.

Indem aber Kant tiefer in das Wesen des ästhetischen Urteils einzudringen sucht, gelangt er zu originalen Resultaten. Er behandelt nebeneinander das Schöne und das Erhabene. In seiner Theorie des Erhabenen unterscheidet er das Mathematisch- und das Dynamisch-Erhabene. Das Gefühl des ersteren entsteht in uns, wenn wir eine extensive Größe, wie den Sternenhimmel oder den Ocean, in der Anschauung aufzufassen suchen. Wir schätzen sie, indem wir eine Teilvorstellung an die andere reihen und in der Anschauung zu einem Ganzen zusammenfassen. So durch fortgesetzte Synthese zu immer größeren Ganzen aufsteigend gelangen wir an eine Grenze, wo die Fähigkeit des Zusammenfassens versagt, während das Bestreben danach als Forderung fortbesteht und auch dem Unendlichen gegenüber bestehen bleibt. Aus diesem Zwiespalt erwächst in uns ein Gefühl von der Unangemessenheit unserer Einbildungskraft an die Forderungen unserer Vernunft. Aber auch wo die Einbildungskraft erlahmt, ist die Vernunft noch im stande, den Gegenstand als ein Ganzes zu denken. Die Vernunft als ein übersinnliches Vermögen umfasst durch die Idee der Unendlichkeit auch die unermessliche Größe, auch die Gesamtheit der Sternenwelten, und sie wird selbst von diesen nicht ausgefüllt; so verschwindet selbst die Grenzenlosigkeit der Natur vor den Ideen unserer Vernunft. Das Gefühl dieses Kontrastes ist das Gefühl des Mathematisch-Erhabenen.

*

Dynamisch erhaben ist die Natur, wenn wir sie als Macht betrachten, die über uns keine Gewalt hat. Beim Anblick der

Felsenklippe im Meeressturm fühlen wir der Natur gegenüber unsere physische Ohnmacht, zugleich aber antwortet der Naturmacht außer uns eine Naturmacht in uns, die von jener unabhängig ist. Es wird das Bewusstsein einer geistigen Macht in uns wachgerufen, vermöge deren wir das, was durch die äußere Natur bedroht wird, gering achten. Diese Ueberlegenheit des Menschen geht bis zu der Fähigkeit, sich selbst aufzuheben. Nur insofern in uns das Gefühl solcher Ueberlegenheit durch die Macht der Natur erregt wird, nennen wir auch diese im uneigentlichen Sinn erhaben.

*

Der Eindruck des Erhabenen ist ein Gefühl. In diesem Gefühl ist ein Urteil versteckt, das nicht als richtig und nicht als falsch bezeichnet werden kann, das aber subjektiv notwendig ist. Das Verhältnis dieses ästhetischen Urteils zur Erkenntnis der Wirklichkeit ist mit dem zweier Zifferblätter, die an derselben Uhr angebracht sind, vergleichbar. Das Räderwerk ist die Natur, durch sie werden die Zeiger auf beiden Zifferblättern in Bewegung gesetzt, die Zifferblätter selbst aber stehen in keiner direkten Beziehung zu einander: so lässt sich aus dem ästhetischen Urteil kein Schluss für die Erkenntnis der Wirklichkeit ziehen.

*

In ähnlicher Weise enthält auch das Wohlgefallen am Schönen ein immanentes Urteil. Der schöne Gegenstand erscheint uns so, als ob er unter einem Begriffe stände, mit einem Begriffe übereinstimmte, nach dem er gebildet ist, ohne dass wir uns doch diesen Begriff bestimmt vorzustellen vermöchten. Die Natur wird im ästhetischen Urteil als organisches, zweckmäßiges System fühlbar, anschaulich, aber sie wird nicht als irgend welchen objektiv bestehenden Zwecken entsprechend erkannt. Schönheit ist demnach reine Form der Zweckmäßigkeit. Anderseits enthält der schöne Gegenstand die Bedingungen für die Bethätigung der Funktion unseres Geistes, das Mannigfaltige unter einem einheitlichen Begriff zu denken. Er wird daher als unserer Geisteseinrichtung angemessen empfunden; er setzt unser Anschauungsvermögen in Harmonie mit unserem Verstande, er erregt es zu einem freien

Spiele, das mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes übereinstimmt. So wird im ästhetischen Eindruck die Zweckmäßigkeit der Natur in Beziehung auf den Menschengeist empfunden.

*

(Eine «allgemeine Annahme einer Affinität zwischen den Dingen und dem Menschen» ist in dieser Theorie enthalten. Der Eindruck des Schönen enthält im Hintergrunde die Idee des Uebersinnlichen, das uns selbst und dem schönen Gegenstande zu grunde liegt und auf dem die subjektive Zweckmäßigkeit der Natur beruht, die Idee: aus der Gesamtheit der Dinge spricht zu uns etwas, das es gut mit uns meint. In solchen subjektiv notwendigen Ideen giebt die Natur geheime Winke, die wir nicht einfach in Erkenntnis übertragen können.)

*

Nach Kants Auffassung ist der ästhetische Eindruck immer Gefühl; nur durch die Analyse kommen wir auf die Ideen, die unser Gefühl bestimmen und sich in ihm verbergen; nur insofern kann man hier von einer Beurteilung, einer ästhetischen Urteilskraft reden. Kants Schönheitslehre ist hiernach ein Fortschritt über die Aesthetik Baumgartens hinaus. Auch Kant erkennt die tiefe Bedeutung des Gefühls, aber er fasst es nicht als eine Art des Erkennens, er verlangt für die Aesthetik eine spezifische Behandlung und lässt die Verstandesbegriffe nicht mehr als maßgebend dafür gelten.

*

Einen ähnlichen Fortschritt bildet Kants Kunstlehre. Die Kunst muss nach Kant, um schön zu sein, als Natur erscheinen. Das Kunstwerk ist das Werk des Genies. Das Genie ist eine Naturkraft, es folgt der eigenen Anlage und keinen erlernbaren Normen; es giebt selbst der Kunst ihre Regeln. Daher lassen sich keine objektiven Prinzipien des Geschmacks aufstellen, mit neuen Kunstwerken werden auch neue Regeln eingeführt, alte umgestoßen. Das Genie schafft nicht nach Begriffen, sondern nach Ideen. Es stellt die Natur im Kunstwerk als dem Menschengeiste angemessen, als ihm auf unbeschreibliche Weise befreundet dar. So bringt es mit höchstem Bewusstsein zu deutlichem Ausdruck, was sich im Naturschönen andeutet. In diesen Lehren steht Kant unseren Klassikern sehr nahe.

§ 57. *«Die Aesthetik der deutschen Klassiker: Der Stil in der Kunst ruht auf dem Wesen der Dinge»* [1]).

Die ästhetischen Lehren Schillers und Goethes lassen sich in zwei Hauptgedanken zusammenfassen. Der erste spricht eine Forderung aus, die Forderung vielumfassenden Inhalts: «Im Kunstwerk soll Weltanschauung zum Ausdruck kommen.» Der zweite enthält ein neu entdecktes Prinzip: «Die künstlerische Form besteht nicht in der Technik, sondern in der inneren Bestimmtheit der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes.» Der Dichter geht aus von einem inneren Erlebnis, «aus diesem Erlebnis entscheidet sich die Form, aus der Bestimmtheit desselben bestimmt und gestaltet der Dichter den Gegenstand». «Die Kunst ist inneres Leben, soweit dieses an der Behandlung von Gegenständen sich kundgiebt.»

«Nun fragen wir, wie ist der erstgenannten Forderung auf dem Wege des zweitgenannten Prinzips zu genügen? — Dadurch, dass das gestaltende Erlebnis selbst ein Ganzes des inneren Lebens in sich enthält, und demnach auch in dem gestalteten Gegenstand ein Ganzes des inneren Lebens zum Ausdruck kommt.» So werden die beiden ersten Sätze durch den folgenden dritten zu einem Ganzen abgeschlossen: «Im Kunstwerk soll sich das innere Leben seinem Zusammenhange nach darstellen.» — («Zusammenhang des inneren Lebens, oder ein Ganzes des inneren Lebens: Ich ziehe das Wort Zusammenhang vor, es bezeichnet näher eine eigentümliche Funktion des Seelenlebens. Ein Ganzes ist statisch gedacht, Zusammenhang dynamisch. Das Ganze der inneren Vorgänge tritt als Zusammenhang in den einzelnen Entschluss oder in den einzelnen Eindruck ein; nach dem inneren Zusammenhang, in dem sie steht, beurteilen wir jede menschliche Handlung. Die geistigen Zusammenhänge erscheinen in ihrer .Regheit, Feinheit, Allbeweglichkeit, Allmöglichkeit

[1]) Ausführlicher in der Abhandlung „Die Aesthetik der deutschen Klassiker“, Bayr. Bl. 1887, Mai-Juniheft. Neudruck 1892 unter dem Titel „Goethe und Schiller. Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker“ in Reclams Univ.-Bibl., Bd. 3090.

allen mechanischen Leistungen, chemischen Verbindungen, organischen Bewegungen spezifisch überlegen. So deutet das Wort Zusammenhang auf die besonderste und das Seelenleben als solches charakterisierende Funktion.»)

*

Aus dem abschliessenden Grundsatze der Klassikerästhetik ergeben sich zwei Probleme, eines den Gegenstand und eines den Künstler betreffend.

1. «Der Satz stellt eine sehr präzise und zugleich sehr lebensvolle Forderung in bezug auf den Gegenstand dar, der sich durch tausendfache Verschiedenheiten im einzelnen würde genügen lassen»: der Gegenstand muss fähig sein, dem Zusammerhang des inneren Lebens zum Ausdruck zu dienen. Der Vorzug des Tell vor dem Wallenstein liegt in der Verschiedenheit des Stoffes. Nicht jeder Gegenstand ist gleich geeignet, jener Forderung zu genügen. Gewisse Gegenstände scheinen ihr entgegenzukommen; Goethe ersah sie mit tiefem Blicke aus der Natur und verlieh ihnen Sprache in seinen Balladen. Die Geschichte dagegen in ihrer Zerrissenheit erscheint dafür weniger geeignet. „Gebt mir Märchen und Rittergeschichten,“ sagt deshalb Schiller, „da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Großen.“ — Wie muss nun der Gegenstand beschaffen sein, damit jener Zusammenhang an ihm zum Ausdruck gebracht werden kann? Das ist das erste Problem.

2. Das zweite Problem betrifft den Künstler. «Dieser kann sein ganzes inneres Leben in den Kunstwerken spiegeln, und doch können Kunstwerke von sehr verschiedenem Werte entstehen.» Denn auch das innere Leben ist je nach der Individualität des Künstlers verschieden. «Wie der Gegenstand besonders geartet sein muss, um ein zusammenhangsvolles Kunstwerk zu geben, so muss das innere Leben (des Künstlers) zusammenhangsvoll geartet sein, um als Kunstwerk sich aussprechen zu können.» Der größere Künstler befasst in seinem inneren Leben, in seinen Gefühlen und Gedanken auch größere Zusammenhänge. So wirkt in Goethe der Zusammenhang mit der ganzen Welt als poetisch gestaltende Kraft.

Die gemeinsame ästhetische Tendenz unserer Klassiker trägt den Charakter des Persönlichen, Ursprünglichen. Ihnen ist Weltanschauung nicht ein philosophisches System, sondern die Summe der Erlebnisse. Sie bringen in ihren Dichtungen Weltanschauung zum Ausdruck. Dieser Grundzug ihres poetischen Schaffens kehrt auch in ihren ästhetischen Lehren als leitender Gedanke wieder.

*

Die universale, die Welt umspannende und auf Weltdarstellung gerichtete Tendenz der Klassiker hat bestimmend auf das allgemeine deutsche Geistesleben eingewirkt. Ihren Einfluss erkennen wir namentlich auch an den Brüdern A. und W. v. Humboldt. Diese «betrachten das Ganze der Natur und der Menschheit im Geiste der Klassiker». Die Natur ist ihnen ,ein durch innere Kräfte bewegtes und beseeltes Ganzes', die Menschheit ,ein grosser nahe verbrüderter Stamm, ein zur Erreichung eines Zweckes, der freien Entwicklung innerlicher Kraft bestehendes Ganzes'.

§ 58. *«In der sogenannten Romantik deuten sich Ergebnisse der neuen Denkweise an.»*

In der Romantik kommen Ergebnisse — nicht die Ergebnisse — der klassischen Denkweise zur Erscheinung. Dadurch werden die Romantiker zu Vermittlern der klassischen Tendenzen mit der in weiteren Kreisen herrschenden Bildung. Auch über die Grenzen Deutschlands hinaus, besonders in Frankreich, wirken sie in diesem Sinne. Die französische Romantik geht in Wahrheit aus einer Aneignung der deutschklassischen Richtung durch die Vermittlung der deutschen Romantiker hervor.

*

Eine übernationale Tendenz, entsprechend der universalen der Klassiker, durchzieht die Romantik. Sie findet ihren bedeutendsten Vertreter in August Wilhelm Schlegel; diesem danken wir es, dass Shakespeare unserem Gefühl heute nicht mehr als ein Fremder erscheint, dass der Britte zu unserm dritten Klassiker geworden ist. In ähnlicher Weise sind uns

durch Schlegel auch Calderon und die Indier, durch Tieck der Don Quijote des Cervantes erschlossen worden.

A. W. Schlegel fußt in seinen ästhetischen Ansichten hauptsächlich auf Schelling. Das Schöne ist ihm symbolische Darstellung des Unendlichen; der Künstler soll dem im Innern der Dinge wirkenden Naturgeist nacheifern. Die Natur fasst er im Sinne Goethes als ein lebendiges Ganzes auf, sein Begriff des Unendlichen knüpft an Schillers Lehre an, schlägt aber eine von dieser lebensvollen Auffassung abweichende Richtung ein. Für Schiller war das Unendliche ästhetisch bedeutsam als das Reich, in dem wir frei sind von der Angst des Irdischen, es war gleichbedeutend mit der unbegrenzten Bestimmbarkeit, in der er das Wesen des ästhetischen Zustandes erblickte. Schlegel dagegen fasst es als das unbestimmt Unendliche und bildet den Begriff in ähnlich scholastischer Weise aus, wie die Aesthetiker des achtzehnten Jahrhunderts den Begriff der Vollkommenheit. So beginnt in der Romantik eine Entartung der klassischen Denkweise.

*

Friedrich Schlegel setzt wie sein Bruder «die klassische Initiative in Poetik und Litteraturauffassung fort». Aber er wendet sich noch mehr von den Klassikern ab und fordert, man müsse auch über diese noch hinausgehen, denn auch sie bezeichneten nur eine Stufe zur Vollkommenheit. Nach dem Unendlichen müsse man streben, selbst über sein Höchstes müsse man sich zu einem immer noch Höheren erheben. (Er verlangt sogar, dass wir, was wir anbeten, in Gedanken vernichten können.) In diesem Streben besteht das Wesen der romantischen Ironie, sie ist eine Ausartung der Unendlichkeitstendenz der Klassiker und führt in der Kunst zum Skizzenhaften, Aphoristischen, zu ‚philosophischen Musikalien‘.

Friedrich Schlegel fixiert den Begriff des Romantischen; es ist der Ausdruck für eine poetische Stimmung und bezeichnet ein Spielen mit dem Stoffe. In diesem Sinne gilt ihm der Don Quijote als das Meisterwerk romantischer Ironie. Fr. Schlegel selbst verliert sich allmählich immer mehr in eine unklare romantische Metaphysik.

*

Durch selbständige poetische Produktion bedeutender als die beiden Schlegel ist Friedrich von Hardenberg (Novalis). Er steht unter dem Einflusse der Persönlickeit Schillers und der Werke Goethes. Ihm schwebt als ideales Ziel die Einheit der Wissenschaft als ein unendlich gestaltetes geistiges Universum vor. Diese Einheit wird durch das menschliche Gemüt hergestellt, durch dieses erst wird der Mensch der Dinge mächtig und bildet aus ihnen einen geistigen Kosmos. Die wahre Poesie ist ihm das Märchen, ein „Ensemble wunderbarer Dinge"; es gleicht einer musikalischen Phantasie, der harmonischen, melodielosen Tonfolge der Aeolsharfe. Die Musik enthält ihm eine Anweisung auf etwas Wirkliches, auf die Einheit von Natur und Gemüt, die einst thatsächlich werden wird.

Hardenbergs Denkweise ist ein «magischer Idealismus», der sich mit den spekulativen Ergebnissen der klassischen Aesthetik berührt. Er gleicht den Klassikern in der Tiefe des Gefühls; sein Mangel besteht darin, dass er der ‚Form' nicht mächtig ist.

*

Heinrich von Kleist gehört zu den Romantikern durch eine gewisse Unendlichkeit seiner Stimmungen. Er lässt seine Penthesilea durch grenzenlose, alles Maß überschreitende Empfindung in Wahnsinn verfallen und schließlich durch rein geistigen Selbstmord ihr Ende finden. Er setzt sich im Robert Guiscard die Aufgabe, die Bewältigung des Unendlichen durch geistige Uebermacht darzustellen.

Kleist hegt in sich tiefen Gehalt und vermag auch, ihm bestimmte Gestalt zu geben. Hierdurch erhebt er sich über die Romantiker. Er verdient, zu den Klassikern gezählt zu werden. Nur das vorzeitige Abreißen seines Geschicks trägt die Schuld daran, dass er nicht Schillers Stelle einnahm.

§ 59. *«Jean Pauls Aesthetik spricht die absolute Bedeutung des Poetischen aus.»*

Jean Paul erblickt das Wesen der Poesie und zugleich die Grundstimmung des Dichters in einer höheren Qualität der Empfindung. Wenn die Wirklichkeit im Lichte dieser Empfindung wiedergegeben wird, dann und nur dann entsteht ein

wahres Gedicht. Zwei Forderungen sind hiermit ausgesprochen. Erstens muss der Dichter die Wirklichkeit nachbilden; sonst ist er ein ‚Maler, der den Aether in den Aether mit Aether malt‘, seinem Werke fehlt das Lebensvolle, das zu jeder wahren poetischen Schöpfung erforderlich ist. Andererseits darf die Dichtung keine einfache Wiederholung des Wirklichen sein; dass man die Natur nur nachzuschreiben brauche, nennt Jean Paul ‚die falsche Maxime der Naturaffen‘. Die Nachahmung der äußeren Natur ist vielmehr nur das Mittel zur Darstellung der inneren. Die Natur erscheint den verschiedenen Menschen nicht gleich, sie wird eine andere in jeder inneren Natur. Wem die schönste äußere Natur erscheint, das hängt davon ab, wer es ist, der in die Dinge hineinblickt. „Die Natur ist in ewiger Menschwerdung begriffen,“ allein der Unterschied ist, „welche Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer“.

Mithin, so sehr die Poesie auf die Wirklichkeit angewiesen ist, so ist sie doch von der Beschaffenheit des Gegenstandes unabhängig, abhängig nur von der inneren Welt des Dichtergeistes. Sie ist eine höhere Welt, die sich auch am Geringsten offenbaren kann. Jean Paul zieht in seinen Romanen die praktische Konsequenz dieser Theorie, indem er hier gerade dem Kleinsten gerecht zu werden weiß. Bei ihm herrscht nicht die Unendlichkeitsironie der Romantiker, sondern der Wirklichkeitshumor.

*

Auch vom Wunderbaren spricht Jean Paul. Das Wunderbare ist nach seiner Ansicht poetisch. Aber der Dichter darf es nicht rationalistisch auflösen, noch auch wie ein Taschenspieler auf unnatürliche Weise in der Körperwelt festhalten, er muss das Wunderbare in die Seele des Menschen verlegen. Das poetisch Wunderbare sind die Wunder der Seele, so im Wilhelm Meister der ‚herrliche geistige Abgrund‘ Mignons und des Harfenspielers.

*

Das Genie stellt Jean Paul in Gegensatz zum einseitigen Talent und bestimmt es als eine Beschaffenheit des ganzen Geistes, ein gleichzeitiges Inblütestehen aller seelischen Kräfte.

Er hebt zwei Grundeigenschaften des Genies hervor, Eigenschaften, die sich von allgemein menschlichen durch ihre höhere Qualität unterscheiden: die geniale Besonnenheit und den genialen Instinkt. Der Instinkt ist eine tiefe, unbewusste Kraft, die das Schöpferische im Genie ausmacht und auf der jene Besonnenheit beruht. Durch das Medium der Besonnenheit verleiht das Genie dem einzelnen Gegenstand unendliche Bedeutung. Durch sie gewinnt das Genie eine höhere Art der Welt- und Lebensanschauung und die Fähigkeit, das Ganze des Lebens darzustellen. Diese Art der Weltanschauung ist der „innere Stoff“ des Dichters, um den die Form im einzelnen Dichtwerke nur die Fassung legt. Deshalb ist im Dichter „entweder jeder Gedanke Gedicht, oder gar keiner“. In diesen Lehren erkennen wir eine Konsequenz aus dem Klassizismus.

*

Die Weltanschauung des Genies nennt Jean Paul eine höhere. Der gewöhnliche Mensch empfindet einen Gegensatz zwischen dem irdischen und einem geglaubten ätherischen Leben, zwischen innerer und äusserer Welt. Der Genius aber versöhnt diese beiden scheinbar einander entgegengesetzten Welten, er sieht sie von seinem erhabenen Standpunkte als ein harmonisches Ganzes, so wie man von einem Standpunkte oberhalb des Himmels nicht Himmel und Erde getrennt, sondern nur eine ganze Himmelskugel, in der die Erde schwimmt, erblicken würde. Diese Aussöhnung der beiden Welten durch das Genie ist für Jean Paul das poetische Ideal.

§ 60. «*Schopenhauers Ideenlehre bezeichnet den Grundbegriff, auf dem die Bedeutung der künstlerischen Anschauung beruht*» [1]).

Für Schopenhauers ästhetische Denkweise sind persönliche Erfahrungen von Einfluss gewesen. Er hatte, namentlich durch Goethe, große, sein Leben bestimmende Eindrücke empfangen und durch Reisen in seiner Jugend Festigkeit der

[1]) Vgl. H. v. Stein, Schopenhauer-Scholien, 1. Idee. Bayr. Bl. 1885, S. 133 ff.

Anschauungen erworben. Dies führte ihn dazu, die Anschauung auch in der Philosophie zur Geltung zu bringen.

Schopenhauer bezeichnet als Objekt der Kunst die Ideen. Darunter hatte Platon Grundgestalten der Welt, Kant dagegen begriffsähnliche Gebilde verstanden. Schopenhauer nähert sich mehr der platonischen als der kantischen Auffassung. Auch ihm sind die Ideen eine der Alltagswelt gegenüberstehende höhere Wirklichkeit. Aber abweichend von Platon behauptet er: es giebt ein Sehen dieser höheren Wirklichkeit, das ist die künstlerische, geniale Anschauung. Die Ideen sind eine Wirklichkeit, die rein zu sehen uns für gewöhnlich subjektive und objektive Zufälligkeiten verhindern. Den Nebel dieser Zufälligkeiten nimmt die künstlerische Anschauung, die eine besondere Kraft des Geistes voraussetzt, hinweg. Die Betrachtungsweise des Alltags geht den Relationen der Dinge zu unserem Willen nach; in der künstlerischen Anschauung dagegen betrachten wir nicht mehr das Wozu und Warum, das Wo und Wann der Dinge, sondern nur das Was. Wenn wir, uns selbst vergessend, uns in der Betrachtung des Gegenstandes verlieren, so verbindet sich der Gegenstand mit unserem Bewusstsein zu einem Ganzen. Was auf diese Weise erkannt wird, ist nicht mehr der einzelne Gegenstand als solcher, es ist der ewige und unendliche Gehalt der Dinge, die Idee. Der Gehalt der Dinge ist immer da, aber er offenbart sich uns nur in der künstlerischen Betrachtung. «Er ist objektiv, aber stumm; Sprache gewinnt er im menschlichen Gemüt.»

*

Die Thatsache der Idee enthält mithin ein subjektives und ein objektives Element. Sie ist erstens eine Thatsache unseres Innern. Sie tritt nur hervor, wenn wir uns willenlos der Betrachtung des Gegenstandes hingeben. Erst durch diese uninteressierte Betrachtungsweise wird der Gegenstand ästhetisch wohlgefällig. So wirkt ein Stilleben auf uns nur ästhetisch, wenn es unseren Appetit nicht reizt; so wird, wie bereits Jean Paul angedeutet, selbst unser gewöhnlicher Lebenstag in späterer Darstellung reizvoll, wenn die Interessen, die uns während der Erlebnisse selbst beherrscht haben, verblasst sind. Schopenhauer tritt also für den bereits von Früheren ausge-

sprochenen Satz ein: Das ästhetische Wohlgefallen ist ein uninteressiertes. Aber er fügt ergänzend hinzu, das Wohlgefallen beruhe geradezu darauf, dass wir uns dem Gegenstande gegenüber uninteressiert verhalten, und er giebt dem Satze durch seine Ideenlehre eine Begründung.

Die Ideen haben bei Schopenhauer zweitens eine objektive Bedeutung, sie sind Mächte der Wirklichkeit. Schopenhauer sagt aber auch, die Ideen sind die Kräfte der Natur. Dieser Satz, zu dem Schopenhauer durch die Naturphilosophie geführt worden ist, ist nicht festzuhalten. Denn wäre er richtig, so gäbe es eine begriffliche Erkenntnis der Idee, was Schopenhauers sonstigen Lehren, die Begriff und Idee scharf trennen, widerspricht. Der Sinn des Schopenhauerschen Gedankens ist vielmehr folgender: Es giebt zwei Arten der Wirklichkeit, einmal die schlechthin so genannte, die Welt der mechanischen Kräfte, und zweitens eine höhere, die Welt der Ideen. Die Ideen sind die Träger höchster Wirkungen, aber diese Wirkungen sind ausschließlich Wirkungen auf das Gemüt. Die Idee ist die „Macht der Wirklichkeit, an jedem Punkte ihres Wirkens ein menschliches Gemüt hinzunehmen und auszufüllen". Die Erkenntnis dieser höheren Welt ist durchaus subjektiv bedingt; aber sie ist es nicht mehr, als die der gewöhnlichen Welt, der Welt der mechanischen Kräfte. Es giebt keine Welt schlechthin, an der gemessen die höhere Welt der Ideen als Phantastik erscheinen würde. Die Erkenntnis dieser Ideenwelt ist nach Schopenhauer sogar eine wichtigere und wahrere Erkenntnis als die der alltäglichen, der Welt mechanischer Kräfte; diese verhält sich zu jener wie ein banger Traum zum Wachen, wie die Dämmerung zum klaren Sonnenlichte.

*

Schopenhauer hat die Bedeutung der Dinge für das Gemüt festgestellt, die in der künstlerischen Anschauung sich offenbart und im Kunstwerk wiedergegeben wird. Damit hat er der im neueren Denken, namentlich in der Aesthetik unserer Klassiker zu Tage tretenden Ahnung von einer höheren Wirklichkeit eine metaphysische Grundlage geschaffen.

§ 61. *Rückblick auf die deutsche Aesthetik. Schopenhauers Musiktheorie*[1]).

Fassen wir die deutsche Aesthetik, deren einzelne Entwicklungsglieder wir bisher betrachtet haben, als Ganzes ins Auge, so ergiebt sich uns als der wesentlichste durchgehende Grundzug: sie ist idealistisch. Sie erblickt das Bestimmende für das künstlerische Schaffen in der inneren Welt des Menschen. Baumgarten will eine Aesthetik als Wissenschaft des Gefühls schreiben, Schiller fasst das Schöne als Symbol des Innermenschlichen auf. Das ist die eine Seite jenes Grundzuges, mit ihr tritt die deutsche Aesthetik in Gegensatz zu der Richtung auf das Natürliche, die in der äußeren Natur das Maß des Aesthetischen findet. Zwischen beiden Gegensätzen stehen Uebergangsglieder, wie Shaftesbury, der vom Künstler ein absichtsvolles Gestalten verlangt, aber doch das Maßgebende für dieses Gestalten dem vom Menschen unabhängigen Zusammenhang der Natur entnimmt.

Die deutsche Aesthetik lehrt ferner, und das ist die andere Seite ihres Grundzuges: die tiefere Innerlichkeit des Gemüts ist mit einem wahreren Sehen der Wirklichkeit verbunden. Schon bei Baumgarten finden sich Keime der Lehre, dass die poetische Anschauung ein tiefer Einblick in den Zusammenhang des Wirklichen sei[2]), Keime, die vor den Klassikern namentlich Winckelmann weiter ausgebildet hat. Schiller, in der Einleitung zur Braut von Messina, nennt die Natur eine Idee des Geistes, die zu ergreifen ausschließlich der Kunst des Ideals aufgegeben ist. Goethe war sich bewusst, dass wir ins Innere der Natur dringen, indem wir uns in uns selbst vertiefen. („Ist nicht der Kern der Natur Menschen im Herzen?“)

Idealistisch ist die deutsche Aesthetik, insofern sie die beiden angedeuteten Seiten in sich vereinigt. Ohne die zweite wäre sie rein subjektivistisch und phantastisch, entsprechend

---

[1]) Dieser Paragraph war bei der Vorlesung mit dem vorigen vereinigt.

[2]) E. d. n. Ae., S. 346.

etwa den Dichtungen der Sturm- und Drangperiode oder der Romantik, während die wahrhaft idealistische Kunst immer zugleich objektiv ist.

Schopenhauer endlich stellt die deutsche Aesthetik in einen großen philosophischen Zusammenhang, ihr so dasselbe leistend, was Descartes für die französische Lehre von der *raison,* und was Leibniz durch seine Monadenlehre für die Formel „Vielheit in der Einheit“ geleistet hat. Er rechtfertigt die Einführung des Gemüts in die Aesthetik von einem bestimmten metaphysischen Standpunkte aus und schafft dem Satze, dass die höhere subjektive Stimmung zu einer höheren Wahrheit führt, einen spekulativen Hintergrund.

*

Durch Schopenhauer ist auch das Verhältnis der Musik zu den Grundgedanken der deutschen Aesthetik klar erkannt worden. Die Musik ist die der deutschen Aesthetik am offenkundigsten entsprechende Kunsterscheinung. Sie ist durchaus Kunst des Gemüts und eben damit zugleich höchst objektiv. Ihr Gegenstand sind die Regungen des menschlichen Gemüts selbst. Diese stellt sie durch Töne dar, ohne wie andere Künste der Vermittlung durch Gestalten der Natur zu bedürfen. Aber zugleich zeigt sie am deutlichsten, dass der Künstler vom Innern ausgehend objektiven Gehalt zum Ausdruck bringt. Nach Schopenhauer stellt die Musik, unabhängig von der Erscheinungswelt und darum unmittelbarer als andere Künste, die Bedeutung der Wirklichkeit für das Gemüt dar. Sie deutet den Weltzusammenhang als etwas, was mit dem Grunde unseres Wesens verwandt ist. Dieser Grund ist der Wille. Der Wille ist zugleich der Grundton, den man aus dem Weltgeräusch heraushört; er kommt in der Musik zu reinem und klarem Ausdruck.

Dies ist der Kern der Schopenhauerschen Musiktheorie. Hier erst sehen wir die deutsche Aesthetik deutlich unter dem Einflusse der deutschen Musik, die bereits seit geraumer Zeit eine den Tendenzen der deutschen Aesthetik entsprechende Richtung eingeschlagen hatte.

§ 62. «*Die Entwicklung der deutschen Musik begleitet die tiefere Auffassung der Aesthetik in Deutschland.*»

Bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts wird die Musik vorwiegend als eine bloß formale Kunst verstanden. Dies ändert sich unter dem Einflusse der geistigen Bewegung, die wir als Richtung auf das Natürliche bezeichnet haben. Es erhebt sich die Forderung nach Sachlichkeit, nach ernstem Inhalt an Stelle rein formaler Schönheit und es wird für die Musik, wie für die anderen Künste in dieser Zeit, Nachahmung der Natur zum obersten Gesetz gemacht. Die neue Richtung verkörpert sich im Kunstwerke Glucks: Natur auf der einen, Kontrapunkt auf der anderen Seite sind die Schlagworte, die im Streite der Gluckisten und der Piccinisten den Unterschied zwischen dem deutschen Komponisten und seinem Gegner bezeichnen.

Das Prinzip der Naturnachahmung hat zwei verschiedene Bedeutungen, je nachdem es auf die äußere oder die innere Natur bezogen wird. Die erste Bedeutung ist die oberflächlichere; ihr entspricht in der Musik die Nachbildung eines Naturereignisses, z. B. eines Gewitters, oder die Wiedergabe von Situationen aus dem Leben, wie im Pastorale. In der zweiten Bedeutung fordert das Prinzip die Schilderung der Gemütsbewegungen, es fasst die Musik als Kunst des Ausdrucks. In diesem Sinne kam es insbesondere durch Glucks Schöpfungen zur Herrschaft. Gluck zeichnet sich durch Wahrhaftigkeit des Ausdrucks aus; aber er stellt seine Kunst in den Dienst einer fremden Absicht, er benutzt sie als Kunstmittel, um die ästhetischen Ideale des französischen Klassizismus zu verwirklichen. Diese Hineinmischung fremder Elemente verhinderte, dass Gluck das Höchste erreichte.

*

Ihre vollkommene Verkörperung dagegen findet die Idealität der Musik erst in der rein deutschen Kunst, insbesondere in den Werken Bachs, Beethovens und Richard Wagners.

B a c h verbindet mit reichem musikalisch-technischem Talente die Tiefe des protestantischen Geistes. Seine Werke

sind durchaus von diesem Geiste beseelt und zugleich mit innerer Notwendigkeit aus rein musikalischen Elementen aufgebaut. An diesen Tongestalten, die mit bestimmtester Deutlichkeit vor dem inneren Sinn stehen, zeigt sich die gestaltende Kraft der reinen Empfindung. Den Höhepunkt seiner Kunst erreicht Bach in der Passionsmusik. Diese, ein wahrhaft aus dem Geiste der Musik entsprungenes Kunstwerk, bringt den rein menschlichen Gehalt des Christentums zum Ausdruck, ohne an einen fremden Inhalt wie die Werke Glucks und — abgesehen etwa von der Arienform — an fremde Kunsttraditionen gebunden zu sein. Der seelische Gehalt bemächtigt sich des elementaren Empfindungslauts und schafft sich aus ihm, ihn zur Musik idealisierend, sein Ausdrucksmittel.

*

Ursprünglichkeit, Idealität und Universalität sind die Grundzüge der Kunst Beethovens. Beethoven hat seine vollkommensten Werke in der völligen Zurückgezogenheit auf seine innere Natur geschaffen; darauf beruht ihre Ursprünglichkeit. Die Mitwelt war für ihn nicht wichtig; er lebte ein besseres Sein in einer andern Welt, der Welt seines Innern, in der die Wirklichkeit zum Spiel wurde. Mitten im Elend vermochte er so sich die reinste Glückseligkeit zu bewahren. Seine Kunst ist der Ausdruck seines inneren Lebens, sie ahmt nicht nach, sondern sie giebt gänzlich Eigenes. Dadurch ist sie mehr als bloß natürlich, sie ist ideal. Indem sie endlich nicht ein bestimmtes Detail, nicht das an diesem Orte und zu dieser Zeit gültige, sondern das Unbedingte, einen der Menschheit allgemeinen Gehalt zum Ausdruck bringt, wird sie zur Weltsprache, gewinnt sie Universalität.

Am stärksten ausgeprägt ist die universale Tendenz in der neunten Symphonie. Diese bringt eine gewisse Grundbeschaffenheit der Dinge und Ereignisse zum Ausdruck. Darum lässt sie eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Deutung zu. Der Sinn ihres ersten Satzes könnte wohl als düstere Werdestimmung, chaotische Gestaltung, Weltschöpfung, oder aber als das Ringen der Menschenseele mit sich selbst aufgefasst werden. Aus dem zweiten Satze spricht etwa die Stimmung, mit der Beethoven dem wirklichen Leben begegnete, eine derbe, ja

ausgelassene, mit den Dingen spielende Heiterkeit, die in ihrer Weise beruhigend wirkt. Dem dritten Satze liegt die tiefschmerzliche Bewegung einer großen Seele zu grunde, die durch die Stimmung des zweiten Satzes nicht befriedigt wird, sondern der Welt ein höheres Sein abzuringen sucht. Diese Seele geht im vierten Satz den Kampf mit dem Elementaren, Chaotischen, das der erste Satz uns gezeigt hat, ein; sie trägt den Sieg davon und jetzt «erscheint das Menschenwürdige, edle Freude, als Gestaltung der Dinge». In der Gesamtheit dieser Sätze ist uns ein Weltbild vor Augen gestellt: der «Sinn der Welt in Beziehung auf ein immer sich vertiefendes Gemüt».

*

«Das Kunstwerk Richard Wagners endlich entwickelt sich zum Ausdruck tiefster geistiger Bestrebungen.» Bei ihm verbindet sich die ideale Richtung der deutschen Musik mit den Tendenzen der Klassiker. Seine Gestalten sind durch eine unvergleichliche Seelenkraft gesteigert; ihr «Lebensatem ist das Musikalische», sie erscheinen daher idealer als die Gestalten der reinen Wortdichtung. Wagner legt seinem Kunstschaffen den Mythus zu grunde. Er lässt das Ursprünglich-Empfundene der Mythen, die in Worten allein uns fremdartig erscheinen, mit unmittelbarer Natürlichkeit musikalisch laut werden und macht sie dadurch zu wahrhaftigen Darstellungen der Grundthatsachen des Lebens und zum Ausdruck seiner Weltanschauung.

III.

Anwendungen.

Das Kunstwerk ist Ausdruck seelischer Zustände. Insofern es im Zusammenhange seelischer Wirklichkeiten auftritt, hat es selbst eine objektive Bedeutung. Die Kunsterscheinungen der verschiedenen Zeiten liefern daher Material für eine Geschichte der menschlichen Seele. Einzelne Züge dieser Geschichte, die mit den Wurzeln unserer Geistesbildung zusammenhängen, seien noch kurz angedeutet.

§ 63. *«Die mythologischen Gebilde der Griechen stellen den Empfindungscharakter der Eindrücke dar.»*

Nicht Naturreligion, sondern Naturgefühl ist der Charakter der griechischen Mythologie. Empfänglich für den Stimmungsgehalt der Natur nahm der Grieche die Eindrücke seiner Umgebung in sich auf und verkörperte sie in seinen Göttergestalten.

«Die Bestimmtheit der mythologischen Gebilde liegt in dem Spezifischen des Eindrucks, den sie kundgeben sollen.» Den Eindruck des zackigen, schluchtenreichen Gebirges hielt der Grieche fest in der Gestalt des ‚neckischen, schreckischen' Pan (Lehrs, Böcklin); das Rauschen und Weben des Waldes verdichtete er in den anmutig regsamen Waldnymphen. So gestaltete er den ganz konkreten Eindruck zum geistigen Gebilde, seine Götter wurden der plastische Ausdruck seines Naturgefühls.

Durch solche ästhetische Auffassung ging auch, aus dem Eindruck der Naturgewalten einerseits und des Lebens als

eines Naturvorgangs andererseits, die Gruppe der olympischen Götter hervor. In Helios verdichtete sich der Eindruck des Wohlthätigen, der Wärme und des Lichtes, sowie das Gefühl des Rhythmischen, das der Sonnenlauf erweckt, in Poseidon die Wirkung, die das Meer auf den Menschen ausübt. In Zeus ward Gestalt, was der Grieche im Aufschauen zum Himmel empfand; ein Hauch des Weltraums, die Erhabenheit des Himmelsgewölbes kommt in diesem Gotte, der aller Dinge Macht hat, zum Ausdruck. — Lebensthatsachen sind in Apollon und Dionysos ausgeprägt, im Apollon Maß und Klarheit, in Dionysos Unmaß und mystische Tiefe des Gefühls. Der Gott des Ueberschwangs im Genusse versinnlicht, indem er aus dem Unmaß zur Harmonie gelangt, das durch Schönheit der Form gebändigte Uebermaß des Gefühls [1]).

Thatsachen und Erfahrungen des menschlichen Lebens liegen auch anderen göttlichen Wesen, die abseits von jenen Hauptgottheiten stehen, zu grunde. Wenn sich im Schicksal des Einzelnen eine scheinbare Absichtlichkeit erkennen lässt, so erklärt sich der Hellene dies durch den Dämon, die im Leben des Einzelnen wirksame und thätige Kraft. — Das Unheil, das an die Ueberhebung geknüpft ist, war das Grundmotiv des Tragischen bei den Griechen. ‚Hybris‘ war nicht bloß Uebermut, sondern jedwedes Uebermaß auch in den äußeren Lebensverhältnissen; sie ist vor allem ein ästhetischer Begriff. Die der Hybris entgegenstehende ‚Nemesis‘ erscheint bald in selbständiger Gestalt, bald als göttliche Funktion, deren Träger namentlich Apollon und Artemis sind. — Die gesetzmäßige Ordnung endlich, in der der Grieche alles Menschenschicksal sich bewegen sah, verkörperte er in der ‚Moira‘, der höchsten, alle Dinge ordnenden und lenkenden Macht, der auch die Olympier untergeordnet sind.

Das Weltgefühl des Griechen spricht sich am umfassendsten aus in der Vorstellung vom Kosmos als einem einheitlichen schönen Ganzen, in dem sich alles nach ewiger Ordnung vollzieht. Die Fülle göttlichen Wirkens, die sich ihm hier offenbarte, leitete ihn zu der Vorstellung vom ‚Göttlichen‘.

---

[1]) Vgl. Entst. d. n. Ae. S. 357.

Dies Göttliche aber ist ein waltendes Prinzip, das keine Gestalt für sich annimmt; es besteht nur in den Göttern, nicht neben ihnen.

§ 64. «*Die germanische Sagendichtung ist eine Umdeutung wirklicher Ereignisse in das Mythische und Märchenhafte.*»

Auch die Sagenbildung des deutschen Mittelalters geht von dem Eindruck wirklicher Ereignisse aus, aber sie bleibt nicht bei dem Eindruck stehen, sondern erweitert ihn aus religiösem Bedürfnis in das Unendliche. Ihr liegt nur an der Deutung, deshalb dichtet sie, ohne Achtung vor der historischen Wirklichkeit, die Ereignisse um.

Die mittelalterliche Sagenbildung hat vornehmlich an zwei große Vorgänge angeknüpft: an die Vernichtung des burgundischen Reiches durch Aëtius und an die Kreuzzüge.

Der Untergang des Burgundenreiches hatte einen erschütternden Eindruck auf die Gemüter gemacht. Dieser Eindruck wurde in der Nibelungensage festgehalten; aber das historische Ereignis wurde zu dem alten Mythus vom Tode des Lichtgottes in Beziehung gesetzt und mit ihm zu einer Sage von tief religiösem Sinne verschmolzen. Mit großer Willkür übertrug man die Züge des Lichtgottes auf einen niederländischen Helden, der am Hofe zu Worms lebte; für Aëtius, in dessen Heer hunnische Hilfstruppen gefochten hatten, setzte man Attila, und die Schuld an Sigurds Tode dichtete man den Burgunden an. Das Novellistisch-Wirkliche und das Metaphysisch-Mythische wurden durch die Einheit des dichterischen Sinnes verbunden (Wackernagel). Das historische Ereignis stellte sich als Ausdruck des Ewigen dar, im menschlichen Dasein vollzog sich das göttliche Geschick. Erst durch diese Verschmelzung mit der Geschichte gewann der Mythus selber feste Gestalt.

In den Kreuzzügen liefert die Sehnsucht nach einem fernen, fast unerreichbar scheinenden Ziele das Motiv für die Sagendichtung. Ein Zug ins ‚Unbetretene, nie zu Betretende' wird religiös-ästhetisch aufgefasst und verklärt. In der Gralssage wird der Drang nach dem heiligen Grabe zur Sehnsucht nach

der Erlösung umgebildet. So kommt auch hier in den Ereignissen der Wirklichkeit ein Unendliches, Ueberirdisches zum Ausdruck.

Auch das Märchen beruht auf einer Verklärung des Wirklichen. Das Märchen ist ein verklingender Mythus, ein Mythus in verkleinerten Zügen; aber die ahnungsvolle Tiefe des Grenzenlosen ist darin noch erkennbar. Aus Siegfried wird der Gesell, der auszieht, das Fürchten zu lernen, aus den Nibelungen die Heinzelmännchen, Zwerge u. s. w., aus Brünnhild wird Dornröschen.

Es liegt im germanischen Geist, das Konkrete des Eindrucks nicht streng festzuhalten, sondern ins Grenzenlose umzudeuten. Den Griechen charakterisiert das Maßvoll-Konkrete, den Germanen das Ueberschwängliche des inneren Menschen; er fasst die Welt nicht als einen abgeschlossenen Kosmos, sondern als ein Unendliches auf. Von den seelisch-ästhetischen Grundthatsachen entspricht daher dem griechischen Charakter die Stimmung, dem germanischen die Erhebung. Versöhnung hingegen ist das Prinzip der geoffenbarten Religionen.

§ 65. «*Der Geist des Christentums spricht sich unabhängig von den Dogmen künstlerisch aus.*»

Das Christentum ist doppelseitig: auf der einen Seite ein Dogmengewirr, auf der anderen der Ausdruck des tiefsten Gefühlsgehaltes. Diese widerspruchsvolle Verknüpfung ist nur geschichtlich zu verstehen. Das Dogma entsprang aus der Verschmelzung der neuen Religion mit den Begriffssystemen der alten Welt; die Kirche erblickte im Dogma das Mittel, ihre Macht zu erhalten und zu befestigen, sie verfolgte deshalb alle Abweichungen vom Dogma aufs heftigste. Der Gefühlsgehalt des Christentums hingegen tritt uns in den Märtyrern und Heiligen entgegen. Die Heiligen waren fast alle Häretiker, sie vertraten das Wesentliche des Christentums gegenüber den Satzungen der Kirche. Auch Luther gehört in diese Reihe.

Der wesentliche Grundzug des Christentums ist die Aufhebung des Leidens, nicht in der Form der Ausweichung oder der Resignation, sondern als Vertiefung in das Leiden selbst.

Die hierin wirksame Gefühlstiefe fällt nicht mit dem Gefühlvollen überhaupt zusammen. Die Gefühlstiefe als eine das Leiden aufhebende, die Welt überwindende Macht ist die unvergleichliche Entdeckung eines Menschen. Sie konnte, in den Strom der Entartung der alten Kultur hineingezogen, wohl missverstanden werden, aber sie konnte, nachdem sie einmal geschehen war, nicht mehr verloren gehen. In jedem, der sich diese Errungenschaft anzueignen vermag, wird das Wesen des Stifters der christlichen Religion als befreiende Kraft lebendig. In solcher Vereinigung mit Jesu vollzieht sich immer von neuem die Erlösung als eine Erfahrung des inneren Lebens.

Im Dogma des Opfertodes erscheint die Thatsache der Erlösung bis zu völliger Unbegreiflichkeit verdunkelt. Dem gegenüber war die Kunst dazu berufen, den Lebensgehalt des Christentums wieder zu deutlicher Darstellung zu bringen. Durch ein beispielloses persönliches Wunder, ein Ueberschwängliches in der Erscheinung, war die neue Religion gestiftet worden. Deshalb war die Kunst und nicht das Dogma das wahre Ausdrucksmittel des christlichen Geistes. Indem sich die Kunst vor die Aufgabe gestellt sah, den Inhalt der Dogmen selbst künstlerisch zu versinnlichen, schritt sie allmählich zur Auflösung der Dogmen überhaupt fort und stellte den Gefühlsinhalt selbst in immer neuen und ergreifenden Formen dar. Die sixtinische Madonna, der heilige Antonius Murillos, die Märtyrer Riberas, die Matthäuspassion Bachs, so verschieden die Kunstweise in ihnen ist, sie alle haben denselben Grundzug: Tiefe der Empfindung, Kraft der Innigkeit.

Die Verbindung des Aesthetischen mit dem Religiösen ist nicht zufällig, sondern notwendig. Dieselben seelischen Grundthatsachen sind es, die die beständige Nötigung zu beidem enthalten. Daraus erklärt es sich, dass die religiösen Gebilde ästhetisch verständlich werden. In der Ueberwindung des Leidens insbesondere erschließt sich für uns das mächtigste aller versöhnenden Motive. Es kommt darin dieselbe Ueberlegenheit des Innen über das Außen zum Ausdruck, die allem Künstlerischen zu grunde liegt. Daher ist auch die Erlösung als Thatsache künstlerisch ausdrückbar, insofern sie eine Ueber-

windung des Außen durch das Innen in sich schließt. Und zwar tritt das Künstlerische hier nicht dekorativ auf, sondern macht sich als entscheidende seelische Realität geltend. Die Realität im Kunstwerk wie im Dogma ist die Empfindung; aber im Dogma schieben sich gewisse Realitäten anderer Art an die Stelle der Empfindung, während sich im Kunstwerk der Gefühlsgehalt stets unmittelbar und unverhüllt kundgiebt. Eine Erneuerung des Christentums wird auf seinen Geist, wie er sich in jenen großen Kunstwerken ausspricht, zurückgehen müssen.

Insofern das Christentum inneres Leben zum Ausdruck bringt, ist es dem Griechentum wie dem Germanentum verwandt. Es unterscheidet sich aber von jenem, indem es ganz vom Aeußeren absieht und sich in das Innere versenkt, von diesem, indem es nicht Macht, Kampf und Vernichtung verklärt, sondern stets nur eines verherrlicht: die Macht und Tiefe des Gefühls.

§ 66. «*Die sogenannten metaphysischen Probleme beruhen auf der Eigenart der seelischen Grundthatsachen.*»

Das Metaphysische ist mit dem Aesthetischen nicht identisch, aber ihm analog; in den Volksreligionen erscheinen beide miteinander verschmolzen. Es muß möglich sein, das Metaphysische auf ästhetische Wirkungen, als seelische Wirklichkeiten, zurückzuführen und aus ihrer Analyse den allgemeingültigen Ausdruck für die metaphysischen Probleme zu entnehmen.

Die Thatsache der Erhebung lässt sich nicht den mechanischen Gesetzen der äußeren Natur einreihen; wesentlich ist hierbei nicht, was man dadurch erreicht, sondern die Fähigkeit des höher und höher über sich hinaus Gelangens. In der Weltentrücktheit des Fakirs, in dem Opfertode Winkelrieds giebt sich eine innere Unendlichkeit kund. Wie ist nun unser Begriffssystem zu gestalten, damit die Thatsache der schrankenlosen Erhebung uns ebenso verständlich werde wie das äußere Geschehen? Diesem Problem entspricht der metaphysische Begriff der Seele als eines unzerstörbaren, vom Mechanisch-Materiellen unabhängigen Elementes. An die Erkenntnis einer

seelischen Grundthatsache, der Erhebung, hat man die Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele angeknüpft. Das Problem ist ungelöst, aber der Kern ist richtig: die Seele ist, als Prinzip der Vorgänge, keine bloß negative Erscheinung, sondern etwas streng Positives.

Mit dem seelischen Phänomen der Versöhnung hängt der Glaube an eine Vorsehung zusammen. Das Uebel, dessen Urheber wir selbst sind, schlägt unserm Innern die Wunde des Schuldbewusstseins. In der Sühnung der Schuld aber tritt eine Seelenkraft hervor, die auf das Gute gerichtet ist. So wird durch die Thatsache der Versöhnung das Böse in uns ausgeglichen. Es erhebt sich aber die Frage: Giebt es nun auch in der Welt einen solchen Ausgleich des Uebels? Wir erinnern uns der Worte Parsifals: ‚Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Thoren gab.‘ Und wir wissen auch, dass das Leid «höhere Seelenkräfte entfesselt». Lässt sich solchergestalt das Uebel in der Welt überhaupt rechtfertigen? Das Bedürfnis nach einer solchen Rechtfertigung hat zu dem Begriff einer waltenden Macht geführt, die, wie die Seelenkraft im menschlichen Innern, alles zum Guten wendet. Man hat sich diese Macht als ein persönliches Wesen vorgestellt, das Problem ist damit aber nicht gelöst, sondern nur durch ein größeres ersetzt. Blasser ist die Annahme einer unpersönlichen Vorsehung, aber diese hebt das Rätselvolle ebensowenig auf. Und auch eine Hinweisung auf die Zukunft kann uns mit dem Schlimmen in der Gegenwart nicht versöhnen. Wie wir uns auch die waltende Macht denken mögen, immer bleibt die Frage unbeantwortet: Warum wirkt die Vorsehung das Gute nicht direkt, warum wählt sie den Umweg über das Uebel? Wir verlangen nach «einem Grunde, aus dem beides so notwendig wäre, wie die tragischen Motive beim tragischen Dichter». Worte wie Vorsehung, ewige Gerechtigkeit sind in diesem Zusammenhange nebensächlich; aber sind die seelischen Erscheinungen da, so wird man ebenso notwendig fragen: Giebt es objektiv eine Versöhnung?

Oder ist das Suchen nach einer befriedigenden Lösung hoffnungslos? Ist vielleicht das Problem falsch gestellt? Dürfen

wir in der Welt außerhalb des Menschen überhaupt nicht nach einer versöhnenden Macht suchen? Stellt vielleicht der Mensch allein die versöhnende Kraft dar? Wie dem auch sei, wir werden uns immer wieder zu diesem Problem hingezogen fühlen; der Anblick des friedlichen Abendhimmels wird stets eine versöhnende Wirkung auf uns ausüben und uns zu dem Glauben hinleiten, es sei alles gut. Wie Goethe auf seiner italienischen Reise ‚an einen Gott glauben lernte‘, so erfüllt uns der Anblick des Schönen mit der Ueberzeugung, „dass ein uns befreundetes Wesen, auf unaussprechliche Weise, in den Dingen walte“ [1].

Dem ästhetischen Begriff der Stimmung entspricht der metaphysische Begriff eines objektiven Naturganzen. Die Zusammenfassung des ganzen geistigen Bereichs zu einer einheitlichen Strömung nannten wir Stimmung. So fassen wir auch die äußere Wirklichkeit, die uns zunächst als lauter Einzelnes entgegentritt, zu einem einheitlichen Ganzen zusammen und erhalten den Begriff der Welt oder der Natur. Welt ist nicht eine bestimmte Quantität von Atomen, sondern etwas Unbestimmtes, nur durch die Einheitlichkeit überhaupt Charakterisiertes. Das Wort Natur bezeichnet gleichsam eine Grundstimmung in den Dingen. Die Menschheit würde die Natur begreifen, wenn sie sich dieser Grundstimmung bemächtigte [2].

Mit der seelischen Grundthatsache der Mitteilung endlich hängt ein metaphysisches Problem so eng zusammen, dass es schon in der systematischen Darstellung zur Sprache gekommen ist. «Wir haben ein Interesse daran, dass der ‚Tell‘ da ist.» Schiller rieb sich auf daran; «aber auch er wurde geistig

[1]) Entst. d. n. Ae. S. 356. Ebenda: „Menschliche Kunst erschafft das Schöne, wie einen immer erneuerten Versuch und Entwurf, die versöhnende Macht in den Dingen darzustellen und uns anzueignen. Der schöpferische Künstler trägt diese versöhnende Macht in sich. Er offenbart sie, als zwingende Thatsache der Natur ... Das Kunstwerk zeigt im Bilde den Vorgang der Versöhnung. Es teilt uns selber etwas von der Kraft mit, welche dem Geschick, als gleiche, oder größere Gewalt, den Frieden abgewinnt.“

[2]) Vgl. Goethe an Schiller, 21. Febr. 1798. Nr. 429 (IV): „Die Natur ist deswegen unergründlich, weil sie nicht Ein Mensch begreifen kann, obgleich die ganze Menschheit sie wohl begreifen könnte.“

dadurch erst, was er ist». In solchen Persönlichkeiten sehen wir ein Höheres wirksam, das über die Einzelnen hinaus sich als ein Gemeinsames darstellt und den Einzelnen oft zu grunde richtet. Es giebt sich in eben diesem Einzelnen als eine besondere Kraft, als ein überpersönliches Interesse kund. «Wen vertritt diese Kraft?» Ist es die Gattung, die Menschheit? «Die Tiere sterben für ihre Brut. Wofür opfert Bach sein Augenlicht, Schiller sein Leben? Etwa für die Leute, die heute hier über die Straße gehen?» Jene Kraft vertritt vielmehr eine andere Ordnung der Dinge, die sich zu der gewöhnlichen Wirklichkeit wie der Kern zur Schale verhält. Hiermit ist das metaphysische Problem angegeben. Ein einheitlicher Name dafür fehlt; das, worum es sich handelt, kann als das «Ueberpersönliche in großen Individualitäten» bezeichnet werden.

Die Probleme des Zusammenhanges von Außen und Innen, von Körper und Geist, von getrennten Individualitäten sind nur besondere Fälle des höchsten und letzten Problems der Philosophie, des Problems von der Wesenseinheit alles Seienden. Die «philosophische Lösung» muss zweierlei umfassen: sie hat die «Realität erst auszugestalten», dann zu «beschreiben». Alle Realitäten müssen in ihrer objektiv-subjektiven Geltung aufgefasst, «verstärkt» und «vom Beschauer in sein Weltbild aufgenommen werden».

Während die «Philosophie eine beschreibende Wissenschaft» ist, stellt die Kunst eine produktive Funktion des menschlichen Geistes dar. Auch die Aesthetik nimmt an diesem produktiven Charakter teil, denn «um innere Erfahrungen zu beschreiben, muss man sie machen». Die ästhetischen Zustände sind die «Vorbedingungen philosophischer Lösungen», sie liefern «das Material, ohne das man gar nicht nach höheren Ansichten von Welt und Leben ausschauen würde». Die Aesthetik ist daher Grundlage der Philosophie.

DATE DUE

MAY 26 '74			